Ángel Faretta



3.ª edición

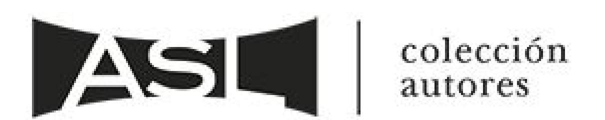
Hitchcock en obra



colección autores

ÁNGEL FARETTA

Hitchcock en obra



Faretta, Ángel

Hitchcock, en obra / Ángel Faretta. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Autores de Argentina, 2019.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: online

ISBN 978-987-87-0140-0

1. Ensayo Sociológico. I. Título.

CDD 301

E-mail: asalallena@asalallena.com.ar

www.asalallena.com.ar

1ra edición: enero de 2019
2da edición: agosto de 2019
3ra edición: abril de 2021

Diseño de tapa: Fabio Villalba

Impreso en EDITORIAL AUTORES DE ARGENTINA

www.autoresdeargentina.com

E-mail: info@autoresdeargentina.com

Índice de contenido

A Lucas Fariña, amigo de siempre.

Es preciso, pues, que se presente de otro modo con su auténtico sentido recubierto por una apariencia exterior que, en virtud de su extrañeza y su irracionalidad comience por chocar violentamente con la facultad de comprender. Este choque debe tener como resultado una gran conmoción del alma que opere una elevación en su comprensión, una anáfora, traducible, ciertamente en una exégesis esotérica del sentido oculto, pero exégesis, que a su vez se mantendrá como tal en el nivel de la mera evidencia intelectual.

Henry Corbin, El hombre y su ángel

Prólogo

Podría decirse que estaba condenado a la escritura de este libro, o, si no queremos ser tan dramáticos, los hados lo habían decretado desde que comencé a estudiar y a ensayar sobre temas estéticos y de filosofía del arte. Así como en tantos artículos, publicados originalmente en diarios y en revistas, su nombre aparecía siempre como ejemplo de lo más alto del arte del siglo pasado.

Cierto que en mi primera obra teórica editada, *El concepto del cine*, se empleaba como ejemplo una de sus secuencias para explicitar lo que denominamos "la tríada ejemplar", así como en la recopilación de ensayos *Espíritu de simetría* aparecía un largo artículo sobre cinco de sus films. En *La cosa en cine* hay un análisis bastante detallado de la escena-prólogo de *La soga*, que en parte incluyo aquí, aunque con más desarrollo de su puesta y significación.

Pero nunca lo tomé como tema central de un estudio sobre su obra, sí a films aparentemente tan diversos como *A Corner in Wheat*, *Más allá del olvido* y *Cat People* para explicitar prácticamente nuestra teoría del cine. Para ejercitar la praxis.

Incluso luego de terminado *Dominio eminente*, así como mi poética *La traducción de la melancolía*, y de haber dedicado obras a un solo autor, ya sea Vincente Minnelli o Alfredo LePera, así como estudios pormenorizados a obras de Gerard de Nerval, Herman Melville o Joseph Conrad, y a pintores como Hopper, De Chirico o Delacámera, creímos que no era necesario todo un volumen centrado en Alfred Hitchcock.

En la prolegomena a mi teoría del cine *Mito, método y recurso* (todavía inédita), cuyos estudios van desde Griffith a Frank Tashlin, el capítulo... dedicado a Hitchcock es uno de los más breves. Puesto que, como hemos citado ya alguna vez a Walter Otto en su libro *Los dioses griegos*, "aquí se hablará poco de Zeus porque todo el libro estará impregnado de su figura".

Finalmente, revisando estos trabajos de amor perdidos, o ya en tareas de editor, esa función otrora tan compleja pero central del concepto del cine, me decidí a recopilar los ensayos, artículos e incluso diálogos hasta ahora inéditos referidos a sus obras. Así como a reescribir

algunos ensayos, corregir otros y directamente escribir capítulos y entradas nuevas para este volumen.

Aquí, más que un trabajo cronológico-biográfico, o dividido por temas, la correlación tiene otra formalización que el lector entenderá a la perfección. Las complejas simetrías que este autor ha desplegado a lo largo de su obra –tanto metafísicas como mitopoéticas, tanto políticas como teológicas y hasta biográficas– es preferible rastrearlas teniendo como soporte obras magistrales o epónimas, y desde ese practicable desplegar los hilos teóricos y filosóficos de su extensa obra. De su pensar y poetizar…

En Hitchcock se da ejemplarmente –tan sólo y, como hemos repetido, las obras de Eliot y Stravinski se le asemejan– el gradiente central del *status* problemático de la obra de arte en la modernidad. Pero este gradiente se resuelve plena y operativamente en su obra.

Como –y para seguir la todavía impecable definición polémica de su acuñador, Baudelaire– en la *modernité*, se trata de conciliar, reconciliar, poner en escena dramática esas dos mitades del arte, una de las cuales es eterna, mientras que la obra es laxa, fluida, móvil… Claro que evitando para ello caer en el museísmo neoclásico o en la petrificación vanguardista.

Se trata también de eliminar un conservadurismo usheriano que vive y se alimenta vampíricamente de sus propias ruinas, pero, y de consuno, no arrojarse de cabeza a una suerte de nihilismo militante que intenta pasar como “transgresor”. ¿Qué puede “transgredir” cuando no conoce e ignora el “pre” como para arribar a ese “trans”?

Pero –y retomando los otros dos ejemplos anteriores–, no disponiendo de públicos limitados como el de la poesía o el de la música “clásica”, que requieren –quieras que no– una autoafirmación de cada lector u oyente que logra muchas veces suavizar la fricción de las propuestas de estos autores también ejemplares.

Hitchcock contó con el más maravilloso, directamente milagroso medio que apareciera en la sociedad industrial: el cine. O mejor dicho, ese cinematógrafo vuelto tempranamente cine por Griffith y que abrió la *via regia* para sus continuadores.

Contó además, como tantos otros autores ejemplares, con el sostén de los grandes estudios de la era clásica de Hollywood, que establecieron un marco de poder concreto y decisionista que dio a sus creadores soporte para encuadrar sus respectivas expresiones. Curándolos así de

la tentación tardo romántica, como de las derivas nihilistas de las así llamadas vanguardias. Que muchas veces redescubrieron o más bien se tropezaron con restos de datos tradicionales sin saber un ardite qué hacer con ellos, salvo jugar irresponsablemente o emplearlos directamente al revés.

Al situar al artista dentro de un marco de producción extremo capitalista, tanto en su producción, su *cotidie* laboral y demás, aquel que estaba dotado para ser autor de una obra del pensar y el poetizar, pudo enmarcarse a diario y efectivamente en el corazón contradictorio de la sociedad industrial. Sin dejarles atajos o pretextos para las huidas utópicas ni para el gangoseo irresponsable del tartamudeo indecisionista.

Hitchcock ciertamente fue el hombre, el momento y el lugar. Parafraseando el conocido verso de Eliot –tal vez de manera impensada para éste, o tal vez llevándolo a su extremo punto de condensación–, el momento fue a principios del siglo veinte y en Inglaterra. Siendo católico, claro. Esto merece la aclaración siguiente: debido a la persecución política y social a tal grupo religioso en ese país, los volvió hábiles en buscar astucias de la razón vueltas formas del pensar y el poetizar. Su preeminencia ya en el siglo anterior al nacimiento de Hitchcock en las artes teatrales, la pintura, la música, y hasta de lo que dicho plenamente se conoce como el "espectáculo", le pavimentó también la senda intraespecífica hacia su vocación.

El que además eligiera o fuera elegido por un arte ligado también plenamente a la técnica, como fue el cine, reduplicó transatlánticamente el momento griffithiano, siendo que aquí su caso es el de haber empleado de manera polémica el útil que destruyera bélicamente a su intraespecificidad.

Mientras que en el caso de Hitchcock, éste no sólo se encuentra con la obra de Griffith plenamente efectiva y realizada sino que cuenta con el plus de una base mental de sustentación de la que Griffith no carecía pero tenía obturada. Tal el *exempli gratia* acuñado por Allen Tate sobre la disociación de la mentalidad sureña y la guerra civil norteamericana.

Así el gesto griffithiano se vuelve *ricorso* pleno en el hacer de Alfred Hitchcock…

Resumido en un emblema: Hitchcock es la versión polar y solar de Norman Bates. Nos invita a los que estamos perdidos, en la noche oscura, con el camino errado, hacia un desvío en el que se levanta un

simulacro extraño y fascinante, y donde nos recibe con ambiguo encanto, mezcla de gurú y entretenedor, de chamán y arlequín para darnos cobijo, alimento, y enseñarnos muchas cosas, sobre todo con humor y terror.

Esa noche morimos, o una parte nuestra muere para resucitar a la mañana siguiente, y así nosotros, y no el simulacro de Marion Crane, regresa a Phoenix y, al igual que esta ave mítica, resucitamos de nuestras propias cenizas.

Prólogo a la tercera edición

En esta tercera edición, milagrosa para los tiempos que corren, hemos hecho varias correcciones de puntuación, así como modificado algunas palabras y hasta alguna frase completa. También hemos agregado algunas notas al pie que pueden, espero, hacer más transparentes algunas de nuestras expresiones.

El haber empleado para su edición transcripciones orales de clases y seminarios, hizo que se buscara conservar cierto tono que, al pasar a la escritura, muchas veces se presta a saltos y a equívocos en su continuidad.

Agradezco a mi amigo Mariano Agrello por la invalorable ayuda que me ha brindado en la preparación y la corrección de esta tercera edición de *Hitchcock en obra*.

Buenos Aires, 3 de marzo de 2021. En el centésimo aniversario del nacimiento de Cyd Charisse.

I
EL ESTRECHO MARGEN

Señor, ¿son pocos los que se salvan?
Él les dijo: "Luchan por entrar por la puerta estrecha,
porque, les digo, muchos pretenderán entrar y no podrán".

San Lucas, 13, 22-30

1. La nave como bote salvavidas

Lifeboat es un film de Hitchcock no suficientemente visitado. Sólo recientemente tiene, o va teniendo, el reconocimiento crítico que merece semejante obra maestra. Aunque todavía –al igual que su par, *La soga*– se hace hincapié en lo "experimental" de este film. A *La soga,* si se la elogia es por sus ocho tomas de diez minutos sin cortes aparentes –o escamoteados– y su duración que coincide con el paso del tiempo real y diegético de su desarrollo y trama.

Con *Lifeboat* sucede algo parecido, elogiándosela por su similar acción desarrollada toda dentro de un todavía más pequeño espacio físico, un bote donde recalan ocho náufragos en pleno Atlántico durante la Segunda Guerra y tras ser torpedeado su barco por un submarino alemán.

Podría decirse liminarmente que *La soga* es elogiada por su contracción de tiempo y *Lifeboat* por su contracción de espacio. Lo cual nos señalaría ya un lazo y eslabón que su autor deseaba crear, y hasta señalar, entre ambos films. También que éste es el film marino por naturaleza de Hitchcock y que *La soga* es el más terreno de sus films.

Claro que *Lifeboat* se desarrolla sobre una nave donde el mar es un permanente fuera de campo y que en *La soga* lo terreno es un departamento –un piso alto– de un edificio de la isla de Manhattan. Donde esta isla mostraría, analógicamente, tanto el aislamiento de la diégesis de *La soga,* así como se le sumaría otra analogía al hacer del piso-departamento de la acción una nave anclada en esa isla.

Ambos films están concentrados en interiores rodeados de un exterior puesto fuera de campo. Con una diferencia. Que el fuera de campo marítimo se marca al comienzo del film y sigue presente como tal durante la acción central, para luego reaparecer como "campo" exactamente hacia el final; mientras que en *La soga* aquél se marca minuciosamente al comienzo, pero hasta el exacto final no regresamos hacia ese mismo exterior. Cuando Rupert abre el ventanal para disparar hacia afuera –tres veces–, y a continuación entran en campo las voces provenientes de ese exterior-calle. Esto se simetrizaría "*modo sui"* con la parábola espacial de *Lifeboat.*

También ambos films, desde luego, trabajan su puesta en escena casi

manifiestamente relacionando sus respectivos soportes diegéticos con el microcosmos, con el mundo a escala y también con el *theatrum mundi*: el mundo como teatro tan afín a la poética y política del barroco.

El bote salvavidas en *Lifeboat* es una nave a escala o la reducción de una nave, digamos que un apéndice, un derivado. Aunque desde el título original es una nave usada *in extremis*, para salvar la vida cuando la nave mayor se hunde o –como aquí– es hundida por fuerzas hostiles. No es un bote de paseo, de pesca, de singladura, o uno que lleva al pasajero desde la costa o desde el muelle hasta alta mar para abordar una nave mayor. Es un bote asociado a la vida donde se aplica magistralmente ese sentido de la simbólica semántica que –como hemos dicho en otro lugar– podían tener los artistas del Hollywood clásico, para quienes muchas veces el inglés era su segundo idioma, o lo era el inglés norteamericano para el inglés británico; como es el caso de Hitchcock.

Por eso se podían extraer esas sendas perdidas y esas *contaminatio* de las palabras y de las expresiones dobles y doblemente complejas. Hitchcock lo hará en otros de sus films, por ejemplo en *Spellbound*.[1]

La nave como *imago mundi* es también *imago tempus* en *Lifeboat* debido al fuera de campo histórico de su realización y estreno, a mitad de la Segunda Guerra Mundial –o “segunda guerra civil mundial”, al decir de Jünger–, y cuando la suerte no estaba echada en ninguno de los dos bandos en pugna.

Vemos al comienzo a diferentes personas y luego “tipos” que van llegando sucesivamente hasta un bote salvavidas en medio del océano y tras ver al gigantesco barco transatlántico hundirse. En rigor, vemos desde el exacto comienzo sólo una enorme chimenea que pierde su vertical hasta –al finalizar los *credits*– hundirse en el mar.

Un plano horizontal de izquierda a derecha sobre el mar muestra algunos restos del reciente naufragio. Un botiquín de primeros auxilios con su cruz, donde se lee que fue remitido de Nueva York a Londres, cartas de póker, manzanas, un tablero de ajedrez, unos billetes de banco, dos cucharones de madera enfrentados que forman una heráldica flotante y se asemejan a dos manos que buscan unirse, y la portada de un ejemplar del *New Yorker*. Finalmente, hay un muerto flotando, con la cabeza hundida en el agua y que por la insignia que lleva en la espalda sabemos que se trata del marinero de un barco alemán. En *off* se oyen gritos donde se menciona a los botes salvavidas “número uno” y “número dos”.

La cámara atraviesa un trozo de mar cubierto de diversos despojos y desechos que forman una suerte de sargazos, y luego se ve un bote detenido allí.

Dentro del bote hay una mujer que nos brindará, icónica y sintéticamente –por su postura, modo de vestir y demás–, el maravilloso contraste y paradoja centrales de todo el film. Lo icónico es definir en la puesta en escena una condición lo más completa que se pueda de un carácter que luego se desarrollará dramáticamente.

La mujer fuma sentada, con las piernas cruzadas, y lleva un abrigo de visón. Vemos que se lamenta por una desgarradura en la malla de su media de seda. Parece haber sido teletransportada desde el bar de un hotel prestigioso –digamos el Algonquin– hasta ese bote salvavidas, en medio de ese mar donde flotan los restos del naufragio. Entre ellos se ve, como se ha dicho, la portada de un ejemplar del *New Yorker*, *flash forward* que remite al *milieu* laboral de esta mujer, que resulta ser una exitosa reportera llamada Constance "Connie" Porter.

Algunos de los otros objetos –billetes, tablero de juego, cartas de póker, botiquín– tendrán la misma cualidad de adelantar situaciones que luego aparecerán dramáticamente. Iconos flotantes que aquí buscarán sus índices respectivos: millonario, jugadores de cartas, enfermera... (¿muñeca flotando?)

Fuera de campo se oye el grito de alguien llamando la atención y que se acerca nadando. La mujer tira el cigarrillo por la borda, toma una cámara portátil y filma al hombre que nada en dirección al bote con un chaleco salvavidas puesto. Encuadrado por la cruz de la lente lo vemos, mientras se acerca, tomar algunos de los billetes que flotan por allí y ponerlos dentro de sus ropas. Todo esto visto desde el encuadre de la cámara de la mujer.

Ya en el bote, notamos que este es efectivamente su opuesto. No sólo por pertenecer al género masculino, sino por la grasa en su cuerpo –que mancha a la mujer en cuanto este "la toca" al subir al bote, y que ella se limpia inmediata y drásticamente con un pañuelo– y por la manera de comportarse apenas sube a la nave. Es un marino de la tripulación de la sala de máquinas que se llama Kovac.

Este reconoce a la mujer como Constance Porter, una famosa reportera que viajaba en la nave que acaba de ser hundida. Ella, mostrando su cámara a la que llama "*pet*", dice que tiene inapreciables ("*priceless*") tomas que acaba de capturar referidas al naufragio. Le ordena a Kovac que recoja algunas cosas que flotan alrededor. Una raqueta de tenis,

"Así podré practicar mi revés" ("*backhand*"), dice la mujer; luego una silla que puede serles útil ("*it might come in handy*") y una gorra militar con el escudo norteamericano.

Al ver flotando una mamadera, Constance se exalta diciendo que una toma de esta le daría "un toque perfecto" ("*a perfect touch*") a aquello que viene filmando con su cámara. Kovac hunde el biberón con la raqueta de tenis, muy enojado, e irónicamente le pregunta si no le gustaría más filmar directamente al bebé en el agua. Ya el primer objeto –la raqueta de tenis– tuvo un uso desplazado. Un film muestra su panoplia configurativa ya en los primeros minutos. La figura matriz así como las figuras o signos ancilares que la soportarán.

Todo, el bebé ausente, el biberón, la silla, la gorra y la raqueta –pero ésta luego y también como símil de contigüidad con red y pesca–, así como el propio "revés" reaparecerán luego ejecutados (*play*) dramáticamente y en simetría con estas primeras apariciones de cada uno de los objetos materiales.

Durante esa primera discusión se oye un grito de auxilio y Kovac empuja a la mujer pidiendo paso ("*gangway!*"), lo que hace que a ella se le caiga la cámara al mar. Ella le grita "estúpido", "torpe" y repite que esas eran imágenes "*priceless*" y que *"was the best film I ever took"*.[2]

Después aparece otro integrante de la tripulación a quien Kovac llama "*Sparks*",[3] puesto que trabajaba en la radio del buque. Aquí se produce el primero de los cortes que pautarán el film, ya que Kovac lo llama por su sobrenombre –"*Sparks*"/"Chispa"– y no por su nombre que, como veremos casi de inmediato, es Stanley.

Éste, al ver la gorra que los otros dos han recogido del mar poco antes, grita llamando: "*Miss* Mackenzie". Tras ello, saca un silbato de entre sus ropas y lo hace sonar. Una voz femenina responde fuera de campo gritando: "Stanley".

Sobre una improvisada balsa llegan flotando una mujer –una auxiliar de enfermera, que es la que gritó– y otros dos tripulantes de la nave hundida –uno de ellos con una pierna seriamente herida– y un tercer hombre cuyas primeras palabras al subir al bote son: *"We're in business again"*. Este, un hombre de mediana edad –Rittenhouse–, resulta ser un conocido de Connie. Es todo un millonario y desde luego que un "hombre de mundo", con lo cual se forma ya la primera paridad a bordo. Ella lo llama "Ritt", y él a ella "Connie", practicando así los segundos "cortes" o separaciones de los muchos que habrán de

sucederse a continuación. Puesto que el primero fue el del personaje llamado "*Sparks*" por su compañero Kovac, y "Stanley" por *Miss* Mackenzie, la enfermera.

Aquí Ritt y Connie, "cortados" entre sí y también del resto, se ponen a conversar y se identifican por un signo de reconocimiento y de "lugar común", *Stork Club*.[4] Sobre este diálogo se superpone el vecino de los tres tripulantes y de la enfermera que intenta socorrer al herido –Gus–, quien se expresa con un notorio y muy contrastante *slang*.

Finalmente llegan, o más bien llega, un tripulante que carga o arrastra[5] a una mujer joven con su bebé en brazos. El tripulante se llama George, aunque Connie lo ha rebautizado como *"charcoal"* –carbón– por su color negro. Lo primero que dice al abordar la nave es que durante todo el trayecto a nado, la mujer intentó repetidas veces ahogarse junto con su hijo.

Ya a bordo parecen estar presentes todas las clases y hasta todas las clases medias –muy a la manera anglosajona– divididas en esos dos o tres estamentos sólo conocidos y manipulados por ellos. Los diferentes objetos, que han rescatado y que flotaban a la deriva, se acomodan –fuera del tiempo– en ese espacio reducido de tal manera que reproducen una parte o porción del mundo del que han sido momentáneamente separados. Naipes, revistas, una silla.

Aparece un último náufrago que sube a la nave. Se trata nada menos que de un alemán que dice ser un simple recluta del submarino que ha hundido el barco en el que viajaban los ahora náufragos, y que fue, a la vez, también hundido.

Los pasajeros del bote –todos norteamericanos– disputan sobre qué hacer con el alemán. Dos de ellos –Kovac y Gus, el herido– piden arrojarlo al mar, matarlo sin compasión; otros dicen vivamente que no, porque así se igualarían con "ellos". Sólo el hombre negro permanece al margen de la discusión –aunque se lo invita "a votar" con los demás–, como lo seguirá estando casi hasta el final.

Finalmente, a regañadientes unos, convencidos otros, deciden que el alemán se sume al bote. No habla inglés y Connie oficia de traductora.

El bebé que lleva en brazos la mujer está muerto, y ella no lo ha notado. Sí lo notan las otras dos mujeres o, mejor dicho, una de ellas: la enfermera se lo hace notar mediante un gesto a Connie. El resto de la tripulación le hace comprender lo ocurrido. Durante esa noche, mientras todos los demás duermen, la mujer se arroja al mar

deslizándose por medio de una soga. Ha abandonado el bote.

El recién llegado a la nave –a quien llaman Willy– comienza a minar la unidad del resto del pasaje. Lentamente busca fomentar divisiones entre cada uno de los miembros del bote salvavidas. Hasta que uno de ellos
–Gus– sufre una gangrena, comienza a delirar y se hace evidente que debe amputársele la pierna. El huésped-enemigo pide hacerlo, ya que ha sido cirujano en su vida civil.

Se improvisan algunos de los elementos rescatados y otros desplazados heurísticamene para la operación. La navaja de Kovac será el bisturí y el encendedor Dupont de Connie aportará la llama para su desinfección. Para que la flama no se apague por el fuerte viento, todos ponen sus manos plegadas alrededor formando un domo o cúpula bajo la cual se esteriliza el cuchillo. Se emplea la petaca de brandy de Connie como anestesia y Alice improvisa vendas y sutura.

Willy amputa la pierna debido a un temple o a una sangre fría de la que los demás tripulantes del bote carecen.6 Este cuarto corte –puesto que el tercero se practicó antes sobre la cuerda que usó la madre para deslizarse hacia el mar sin que los demás la oyeran– apunta a la otra separación quirúrgica que el mismo Willy hará a continuación con la tripulación que lo aceptó en su bote.

Una vez practicado este “corte” se desata una tormenta, la nave está a punto de naufragar hasta que súbitamente el alemán comienza a dar órdenes en inglés. Mediante estas indicaciones, y con sobrada autoridad, logra balancear el bote en medio de la tempestad hasta que esta cesa y vuelve la calma chicha.

Ahí asistimos a un rotundo anti-clímax. El alemán se ha apoderado literalmente de los remos de la nave mientras canta una alegre canción en su idioma, así como ha decidido el rumbo a seguir… La desunión o más bien el individualismo de los tripulantes “aliados” dio lugar a que el polizón o extraño, ahora se haya hecho cargo de la nave.

Pero no sólo eso sucede en ese doble anti-clímax, puesto que el mundo anterior a la tormenta parece haberse vuelto al revés, donde lo que restaba de las jerarquías anteriores –o de sus desechos vicarios– literalmente se han liquidado y dado vuelta. Así, vemos al millonario tocando una modesta flauta que antes tocó el marinero negro; a la mujer de mundo –prácticamente ayuntada a la vista de los demás– con el grosero marino que le reprochaba su sofisticación. Hasta el tímido

Stanley desata una y otra vez el pelo de la enfermera que se lo había atado con un delgado trozo de soga.

No es tan sólo que el extraño los haya dominado, tomado el mando y rumbo del bote; sino que parecería haberlos llevado a una suerte de país de Jauja o edad de oro en el que orgiásticamente parece haberse regresado al caos primordial... Claro que aquí también tenemos ese imposible regreso al paraíso terrenal que, según enseña la teología más estricta, es signo del anticristo. Alguien que aparecerá primordialmente como un "componedor", un "pacificador" y que simulará retrotraernos a ese paraíso primordial, pero que será paródico para aquellos –pocos– que sabrán ver entonces...

Obviamente que a partir de ese momento el extraño-enemigo habrá no sólo de conducir la nave adonde le plazca, sino que también decidirá quién está de más en ella y resulta un peso muerto e inútil para su propia navegación.

No podemos dejar de señalar aquí –siquiera al pasar– cómo Hitchcock elude caer en lo obvio pero sin evitar asumir la necesaria parte didáctica de su film, ya que es evidente que busca unir todavía más a la población del bando aliado en la guerra que se viene disputando contra la Alemania nazi. Pero no por ello reduce a su negro, a su millonario, a su marinero con veleidades comunistas, ni a su mujer de mundo –o que intenta serlo–, como tampoco a los demás tripulantes a alegorías. Ni siquiera al "otro". Primero son seres, tipos, personas singulares que indican –como índices– determinada visión del mundo, sus respectivos prejuicios y hasta manías. Luego –y recién ahí– *pueden* ser otra cosa.

Y buena parte de la clave del film es que precisamente cada uno de ellos abandonará la máscara empleada hasta entonces, u obligada a emplear, para un intento de autenticidad siquiera momentánea –lo que dure ese viaje en la nave– para modificar el rumbo no sólo histórico o geográfico sino espiritual.

Sólo el extraño permanecerá fijo en su humor, o firme detrás de su máscara, porque tal vez la piel se le haya vuelto una con ella.

Por eso mismo es que, sin dudar, Willy arroja por la borda a Gus, quien delira por falta de agua y que hasta ha bebido agua del mar –a pesar de las prohibiciones expresas de la enfermera–, lo que ha incrementado su estado febril. En pleno delirio, Gus vió beber a Willy, que se ha provisto de la petaca que perteneció a Connie, y que llenó con agua potable, producto de la lluvia y para su exclusivo uso

personal. Al pedirle de beber, el alemán lo arrojará por la borda mientras los demás duermen vencidos por la fatiga.

Al despertar, el resto de los tripulantes no ve a Gus. Stanley recuerda que cree haberlo oído, pero vencido por el sueño no pudo terminar de despertar. Le preguntan a Willy y este les dice, como quien pasa un informe, que en pleno delirio se arrojó por la borda. “¿Y no intentó salvarlo?” “¿Para qué?”, responde con naturalidad. “Un inválido, un peso muerto, no servía para nada.” Es decir que, mintiendo sobre lo que sucedió, delata todavía más su auténtica cualidad.

Allí George, haciendo uso de sus “dones” de *pickpocket* –y ya esta vez sin que se lo pidan los demás–, descubre la petaca con el agua potable que el alemán oculta entre la ropa. Willy devela que ha tenido la voluntad de guardar agua en la petaca vacía, además de venir ya provisto de píldoras alimenticias y energizantes.

El resto de la tripulación, empezando por la hasta ahora pacífica Alice, se arroja literalmente sobre él formando un enjambre humano. Todos –salvo el negro– participan del asesinato del alemán. En esta feroz matanza mostrada con toda crudeza –aunque en parte fuera de campo– donde el malvado, el huésped no solicitado, el forastero no sólo es expulsado fuera de la nave, sino que al ser destrozado se cumple así la segunda parte de la fase orgiástica que vimos anteriormente, aquí con el trozamiento ritual del extraño que actúa como chivo expiatorio.

Se nos dirá que aquí Willy como “chivo expiatorio” resulta excesivo o hasta lo contrario de lo que se afirma de este mitologema. Claro que el arte, y el cine en particular, vuelven todavía más complejas y cargadas de nuevas irradiaciones míticas y trágicas a tales figuras. Es la propia necesidad mítica –su *ricorso*– el que importa al hacer del arte y al pensar y el poetizar, no su ocasional conversión ético-histórica, que por otro lado siempre resulta precipitada o puesta en abismo por el propio recurso a lo mítico... Parecería que el apotegma de “que se cumplan las escrituras” se enlazara analógicamente con “que se cumpla el mito”.

Hasta –detalle magistral del principio de simetría– se emplea en esta masacre el zapato inútil de Gus –única huella que quedó de su permanencia en la nave– como un arma improvisada para golpear sobre el cuerpo del alemán. Y el que la emplea así es Rittenhouse, que clamó desde la llegada del otro por los principios liberales abstractos para tratar al alemán. Siendo que también la enfermera, que declaraba haberse vuelto tal porque no podía entender que los hombres se

matasen entre sí, llega aquí a encabezar el ataque contra el alemán, y en el que se muestra tanto o más despiadada en el asesinato colectivo que los demás.

Es fundamental indicar aquí el empleo ejemplar del principio de simetría mediante este objeto. El zapato de Gus. Primero se lo muestra cuando es arrojado hacia el *foreground* tras quitárselo poco antes de la intervención quirúrgica. Luego una parte –el cordón– es empleada por el propio Gus, sumada a una jarra, y para cargar agua del mar; lo que contribuirá a su delirio. Tras ello es utilizado como arma por Ritt para golpear al alemán. Y por último, al quedar en las manos de Ritt, cae vertical, inútil y sonoramente sobre el piso de la nave.

Este derramamiento de sangre resuelve convergentemente el momento de edad de oro carnavalesco anterior. Una vez más, la sangre derramada será la continuidad, el sello, la marca cainita para que esa nave-microcosmos –ahora purificada por el derramamiento de sangre– pueda volver a tomar su rumbo.

Claro que aquí y tras la "primera sangre" ya no puede haber voces interiores que se comunican con Dios privadamente, sino una activa comunión de todos los tripulantes.

Todo esto es maravillosamente simbolizado aquí e *in fine* por el rumbo necesario para que la nave vuelva a moverse. Maravilla –digo– el empleo de lo simbólico cuando despunta tan naturalmente de su base material-diegética. Será allí precisamente donde el negro, que se ha mantenido hasta entonces al margen de toda acción colectiva, y que confía estar privadamente en contacto con Dios, deberá unirse a empujar o, más bien, a rumbear, esa nave. La voz interior con Dios –lo protestante sin más– es aquí puesta en movimiento por una comunión que no puede ser sino universal, por católica.

Sin rumbo a seguir, ni estrellas conocidas para que los orienten y sin ningún alimento que los sustente, están a punto de desfallecer. Connie actúa aquí como la cara simétrica y superadora del personaje "colado" a una reunión o como la del forastero desconocido que revela la condición pecaminosa de los reunidos en un interior, y como quien quita las máscaras. Así la nulidad del millonario, el exhibicionismo de Kovac, el rancho aparte o la paz por separado de los ya prometidos Alice y Stanley.

Finalmente, cuando George señala al cielo y diciendo que allí siempre está "Él", la mujer –quitando la última máscara o la última capa de maquillaje– le arroja: "¿Y qué tal si le das una mano?". El

individualismo protestante es liquidado sin más para ser llevado a un último intento de común-unión.

Muertos de hambre, sedientos, sin voluntad[7] –o fe– sólo si pueden atrapar un pez podría ayudarlos, puesto que es alimento y bebida.[8] Pero no hay anzuelo a la vista. Connie finalmente expone –tanto como "muestra", por exhibirla, como por ponerla en riesgo– la última prenda que le queda, el brazalete de diamantes tan odiado por Kovac, como propiedad separadora; recuérdese que éste antes se ha negado a arreglar el broche, cosa que hace Willy. Aquí tenemos la falsa unidad anticrística que anuda, abrocha, une, pero tan sólo las pompas de este mundo. Mientras en el sentido opuesto es todo un periplo de cortes, desenganches, así como de pérdidas y arrojo de cosas materiales pero –y también– de hábitos adquiridos.

Estos anudares y desanudares, cortes y cauterios, son fundamentales para comprender a la simbólica más estricta, empleada aquí magistralmente por Hitchcock. Por supuesto que su par –*La soga*– es ya desde el título una serie de nudos a atarse y a desatarse. Así como un múltiple juego de manos.

Todos ahora se aprestan a la pesca. Preparan una soga y en la punta "anudan" el brazalete como carnada. "Tiene que funcionar –comenta su poseedora–, yo mordí antes el anzuelo."

2. Echar lastre

“Para navegar hace falta echar lastre”. Lo hemos visto y leído dramatizado en cientos de libros y films de ficciones marítimas, como metáfora en poemas, e incluso empleado en el uso cotidiano provistos por una heráldica oral y sintética conocida en castellano como “refranero”.

El *mundus* reducido y *theatrum mundi* de la nave desde su origen constructivo marca una dualidad hondante: es lo primero que el hombre creó extraterritorialmente y en su interior intentó reproducir o continuar lo fijo por excelencia, el hogar y morada. Esto se traduce en situaciones dramáticas que tienen esta paradoja o doble contenido simbólico como elemento operativo fundamental.

Se sabe que en la inconclusa saga sobre el *homo viator* imaginada por Malcolm Lowry en sus diferentes instancias, había pensado titular el último de los movimientos del periplo como *Sin lastre hacia el Mar Blanco*, siendo su título general *El viaje que no cesa*.

Así, la terrenalidad y hasta circularidad de *Bajo el volcán* y el intermedio o parada del viaje de *Lunar Caustic* habrían de completarse en esta novela –*Sin lastre hacia el Mar Blanco*– que no escribió y de la que posiblemente *Ultramarina* fuera uno de sus posibles primeros esbozos.

El volcán obviamente es cifra terrena y ctónica –por telúrica y subterránea– así como de fuego y de lo ígneo en general. *Lunar Caustic* –como se sabe, el nombre alquímico del nitrato de plata– es, además del Purgatorio en la Comedia lowriana, el pasaje aéreo debido al elemento de fuga, de vuelo, aunque fuera debido al alcohol, y en *Sin lastre hacia el Mar Blanco* se arribaría a lo moviente, lo marítimo y al fin del viaje paradisíaco. El blanco de su título sería el “albedo” correspondiente del cual hemos tenido un primer paso o “nigredo” más que ostensible con *Bajo el volcán*, título ya emblemático de la operación alquímica cuanto del propio atanor. Puesto que aquí “el volcán”, como la llamaba familiarmente su propio autor, es tanto el horno, ostensiblemente, como la nave, analógicamente, puesto que como se recordará luego del primer capítulo, tenemos un relato en reversa o *flashback* de lo sucedido con quien pasa a ser su protagonista o agonista, Geoffrey Firmin el *homo viator* correspondiente.

Como no podemos extendernos aquí sobre este tema, queríamos tan sólo subrayar el elemento del lastre y de la navegación en uno de los tantos ejemplos de la imaginación mitopoética contemporánea, para centrarnos nuevamente en esta obra fílmica que venimos analizando. Así como señalar una vez más el carácter convergente –plurivalente pero convergente– del símbolo y lo simbólico en una época como la nuestra que cada vez más lo confunde con la alegoría y lo alegórico, o a lo sumo cree interpretarlo reduciéndolo a la más "baja" de sus valencias, creyendo que esa es su única significación posible.

Típico de la segunda etapa de la movilización total, esa unidireccionalidad de todo aquello que aún escapa a su bulimia acaparadora, y que así todo lo reduce o –cuando no consigue hacerlo por la materia prima de la que trata– lo pone directamente al revés.

Lifeboat muestra al comienzo la reconstrucción a escala de "la vida anterior" que se llevaba en tierra, empleando para ello elementos desplazados y restos. Así, entre los restos del naufragio que flotan alrededor del bote salvavidas, los náufragos rescatan una silla, revistas, hojas de papel –con las que fabrican naipes de póker– y demás. También hay otros objetos que han sido rescatados o conservados –mejor dicho– por los náufragos propietarios de tales bienes. Así el negro –George– ha sabido conservar su pequeña flauta y la mujer de mundo –Connie– un extenso combo compuesto por una cámara, máquina de mecanografía, tapado de visón, cigarrera de plata, petaca con brandy y, sobre todo, un preciado brazalete de diamantes. "Ritt" –el millonario– tan sólo un habano de la última de las seis cajas que llevaba con él en el viaje, aunque carga con sus millones como fuera de campo, así como el aura de respetabilidad.

Es decir que en el *micromundo* del bote se ponen en acción para la reconstrucción de la vida anterior, tanto los restos del naufragio como algunas de las posesiones personales de cada uno de los náufragos ahora subidos al mismo bote. Podría verse –como se verá– un tercer tipo de cosas y posesiones de cada quien, saberes que se pondrán –o no– en práctica sobre la nave.

Así las dotes de *pickpocket* de George, la facilidad sexual de Connie, la fuerza física del marinero tatuado Kovac, el carácter de manager del millonario Rittenhouse, las dotes de enfermería de Alice y las cualidades náuticas del otro tripulante, Stanley –"*Sparks*"–.

Como sabemos, uno de ellos –Gus– está impedido por una pierna herida en el naufragio y por la consecuente gangrena que lo hace delirar. Podría decirse que la mujer-madre –Mrs. Higgins– al ver que

su posesión biológica –un bebé que ha llegado muerto a la nave– ha desaparecido , decide abandonarla al cifrar toda su vida –y la Vida– en esta posesión, y que una vez perdida esta posesión, ella cree perder también el rumbo general de la especie.

Así, cada uno de los tripulantes tendrá un lastre, un ancla que le impedirá el efectivo movimiento interior a la nave para que exteriormente ésta se mueva con cierta continuidad y dirección de sentido. En cambio la propia nave –se nos dice– tiene en su estructura lo que se llama "ancla de flotación".

Hemos visto de los afanes de mundanidad de la periodista Connie y luego de las veleidades políticas de tipo comunista de Kovac. Ni qué hablar de las veleidades de mando del millonario Rittenhouse que más bien son reducidas aquí a las de mero administrador de bienes ajenos.9 El negro George, por su parte, tiene sus dotes de flautista y las anteriores –ocultas– de *pickpocket.* Pero, por sobre todo, su Dios particular e interior que lo hace ponerse al margen de todo y de toda decisión colectiva. Es decir que entre él y Ritt se divide el calvinismo originario, vuelto por éste ya contabilidad racional y liberal, y por aquél, voz interior y pietismo privado.

Parecería que tan sólo la pareja que paulatinamente se va formando durante el periplo de la nave entre Alice y Stanley se muestra equilibrada en cuanto a dones y a acciones. Aunque ella carga con una relación adúltera –mantenida en Londres–10 que debe confesar. Primero con Connie y luego con Stanley, cuando aquélla, muy "jesuíticamente", haga lo vulgarmente conocido como "*role-playing*" y luego simule quedarse dormida para así empujar a Alice a que "suba" hasta donde se encuentra Stanley, que oficia de timonel, y complete su confesión; así comenzará su común-unión con él.11

Gus pierde su capacidad física por una herida que lo vuelve un lastre a partir de sus caprichos e involución infantil que a su vez son causados por la fiebre que le produce la gangrena. Como civil era un bailarín aficionado y toda su vida anterior "a la guerra y al bote" parece residir en esa condición de aficionado a la danza. Toda su vida, su sociabilidad y su posible continuidad familiar residen en este don que se ha vuelto o ha degenerado en *hobby*.12

De allí que Willy, el extraño a la nave, dirigirá sus baterías diabólicas –es decir de separador– sobre el comunista y la mujer de mundo –a la que lo une una "lengua común"– y luego sobre un Gus ya en pleno delirio. Pero apenas conseguirá algo, e incluso ni se atreverá a tentar a la pareja *"in progress"* de Alice y de Stanley.

¿Podría decirse que con el negro y el millonario sucede lo mismo puesto que Willy apenas intenta dividirlos? Sí, salvo que ellos están ya caídos y anclados en su mónada vuelta celda de individuación absoluta, donde la extrema pobreza y hasta la –para entonces– segregación de uno, como la facilidad de medios y de altura social del otro, se encuentran y se unen en un plano donde sus efectividades se vuelven virtualidades inertes y los remos se les convierten en anclas.

También puede verse cómo el separador los va desposeyendo de su común-unión, de ser parte integrante de un todo, y paralelamente, todos deberán desprenderse de ciertas cargas que actúan como lastres y anclas hasta llegar a convertir –heurísticamente– ciertas posesiones en útiles operativos. Así Connie con su petaca de brandy, su tapado de visón y finalmente su brazalete de diamantes, el que finalmente es empleado como carnada para intentar atrapar un pez y alimentar a la barca.

Kovac deberá eliminar sus capas de maquillaje, tanto las debidas a sus tatuajes con nombres de mujeres, como su otro tatuaje ideológico. Alice, con su culpa –aunque ésta descargada mediante confesión auricular–, y el propio George que ha prestado primero su instrumento musical, como habrá de confesar –públicamente– luego, su anterior vicio –u oficio– de *pickpocket*.

Pero una vez desposeídos de tales cargas verán entonces que la extrema desposesión material anterior puede tatuarse, cubrirse, "cargarse" con una insólita soberbia. Como la de George, que confía en un Dios particular, a su entero servicio y sólo por él conocido. Finalmente es desposeído de manera brutal por Connie de su condición de creyente en la sola gracia particular pero sin necesidad de "obras".

Por eso, tras la "expulsión de la bestia" –o que se creía tal– y con la muerte ritual del separador, se cree a la nave sin rumbo y de nuevo parece que habrá de ganar el desaliento, porque no está ya quien los conducía y hasta entretenía, como hará el tío Charlie en *La sombra de una duda.* De esta manera, puede entonces recaerse en una segunda fase de la "pena de la individuación", que sería ahora pecaminosa sin más.

Porque la primera fase de la pena de la individuación es aquella de la asunción de la condición humana y de su efectivo descubrimiento, pero la segunda es oportunidad operativa de superación de esa *conditio*, el "transhumanar". Y allí se entra en el verdadero reino de la libertad.

Es evidente que una obra como *Lifeboat* actúa en sentido contrario y polémico contra el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Si aquí, tras un naufragio se recicla la civilización –de tiempo y lugar que Crusoe y Defoe llevan mentalmente hasta allí–, en el film de Hitchcock este intento de pescar los restos del naufragio y reutilizarlos a bordo se ve como finalmente inútil y hasta peligroso: un lastre. Por el contrario, será arrojando por la borda ese bagaje de enseres y posesiones que conseguirán poner en marcha a la nave. Aquí comprendemos que "la vida anterior" es la paradisíaca, y que sólo desnudos podremos volver a entrar allí. "Casi desnudos, como los hijos de la mar", al decir de Antonio Machado.

De nuevo el calvinismo originario de Daniel Defoe se cruza con el catolicismo todavía más originario de Alfred Hitchcock.

En cuanto a George, obviamente –y comprendido lo anterior– está en relación con el "Viernes" de Defoe; claro que en Hitchcock es integrado, más aún, obligado a formar parte de la común-unión. No sólo George es un "*Friday*" plenamente libre, sino que será doblemente liberado hasta de las cadenas forjadas por su propio solipsismo protestante.

Veamos ahora y muy brevemente lo referido al simbolismo alquímico en *Lifeboat*. Tenemos al comienzo a la nave-atanor puesta o dispuesta en medio de la escoria. Que suma algunos de tales desechos en su interior. Vemos primero a la mujer "muy cargada" de cosas y que sufre una desgarradura en la seda que cubre su pierna. Ella ayuda a subir al marinero Kovac prácticamente cubierto de negro, debido al petróleo derramado. Una vez ambos a bordo, y tras entrar en contacto con "lo negro", al tocarse, suben a *Sparks* –"chispa"– que pone en funcionamiento y cocción la nave-hornillo para su periplo.

Puesto en cocción y viaje la fase de "*nigredo*", suben otros componentes como el oro material –ahora caído– de Ritt. La pareja –doble de la primera– compuesta por *Sparks*/Stanley y Alice; más otro poco de negro –*"charcoal"*– y la madre que, con su bebé muerto, sube a bordo. Luego ella –de noche– abandonará la nave.

Tenemos todos los componentes pero falta aquel elemento extraño que lacere la nave, que la haga peligrar a un tiempo y que la impulse, a otro, en su navegación. Este será Willy, cuya voluntad de transmutación refiere precisamente a la obtención material de una metamorfosis al revés, que intenta practicar, y logra, en buena medida, durante el viaje.

El corte que Willy practica sobre la pierna gangrenada de Gus es tanto otra laceración de la nave, como un derramamiento de sangre que atiende a la fase intermedia del viaje alquímico conocida como "*rubedo*", debido a su color rojo. Sangre y "*rubedo*" se completan sobre el cuerpo del propio Willy, cuando posteriormente es lacerado, y a la vez expulsado, como la fase más extrema de lo negro y su puesta.

Será al final del viaje, y una vez casi lograda la transmutación, que deberá superarse el resto de "*nigredo*" todavía a bordo.

Es cuando Connie empuja a que *"charcoal"* se sume a la obra común. Obra que se practicará mediante una pesca con el brazalete de diamantes –algo que es obtenido a su vez por una mutación– y donde el blanco de las piedras remite al "albedo" del fin del viaje y de la transmutación alquímica. Las piedras blancas se pierden devoradas por un pez y por el mar.

El fin material del viaje los encontrará por un lado transformados y, por el otro, vueltos en parte a su *conditio* anterior, como cuando Connie le diga a Kovac –ya emparejados– que no sea tonto y que haga suyo el dinero de Ritt que ganó en una última jugada de cartas. Alice y Stanley se presentan o se harán conocer por sus respectivos nombres, y ella y Connie se intercambian la pintura para los labios –*rouge*– así como una le pasa su palabra-valija (*"darling"*) a la otra. Claro que el par masculino –y como sabemos– ya se conocía previamente trabajando de consuno en la nave hundida.

Esta incompletud se "completará" mediante una nueva aparición a bordo de otro elemento extraño y/o enemigo. Alguien más joven, casi "un bebé" –como lo llaman– pero que viene armado y los amenaza. El negro George no duda en desarmarlo usando sus habilidades manuales. Habilidades que han sido reconfiguradas anteriormente durante el viaje. Si éste demuestra el pase a otra instancia, el así llamado "bebé" es el cíclico recién nacido, es decir, aquel elemento necesario para el viaje-iniciación cuyo soporte es la nave-atanor.

También tenemos aquí al simétrico "recién nacido" que reemplaza a aquél primero y que ha subido ya muerto a la nave. Una nueva fase del viaje vital simbólico se ha puesto en marcha con sus componentes ya transmutados. Claro que como estamos en el plano del arte, si bien operativo, esta dramatización del simbolismo alquímico, y de la nave como atanor, no se resuelve definitivamente.

He ahí precisamente la aparente contradicción entre mito y arte, cuando en rigor se conforma circularmente la *arché*. Puesto que esta

refiere tanto al principio como a la esencia última de todas las cosas. Claro que al emplear soporte humano –o sea un drama– debe dejar abierta o no completa esta operación.13

Esta reconfiguración de los elementos indispensables de la operación alquímica –nave-atanor, "nigredo"-"rubedo"-"albedo", laceración, expulsión de la bestia, etc.– son maniobrados-operados en *Lifeboat* de ese modo, es decir, puestos en escena. Pero cada una de sus posibilidades combinatorias son y dan lugar a diferentes obras y puestas en obras de elementos comunes. Por ejemplo –y a su modo respectivo– en "Benito Cereno" de Herman Melville y en *"The Secret Sharer"* de Joseph Conrad.

La obra más lograda sería entonces, y bajo este modo de entendimiento y método, aquella que reconfigure más elementos constitutivos de un sistema mítico operativo. Así también se opera con otros ciclos míticos y sus diversos mitologemas. Por ejemplo, el referido al Grial. Claro que junto al viaje y a la nave, son aquellos que parecen contener, desde la noche de los tiempos del primer lenguaje de los hombres –el mito–, a todos los demás. Aquí entonces, es símbolo y también arquetipo. *Typo* que tiende al *arché*, es decir a su fin y modo final, su meta que es también un principio.

Al ser el cine –como sostenemos– ese mismo fin material-sensible de fijación y despliegue simbólico, tenemos que con su puesta en obra termina, finaliza –tanto porque concluye como porque arriba a su meta y puerto– lo que llamamos arte, al menos en Occidente.

II
LA SOGA
JUEGO DE MANOS Y DE DOBLES

Tenemos el plano general de una calle. Vemos pasar a una mujer de derecha-izquierda llevando un "típico" cochecito con un bebé. Hay un policía de uniforme gordo, rechoncho y confiado, que detiene el tránsito en la calle para dejar cruzar a dos niñas. Vemos a un hombre solo y a una pareja. Todo parece controlado, tanto el tránsito como la biología, la vida y la civilización, esa doble circulación exterior que sirve de fondo a los títulos, cosa que será luego en parte similar a los *pre-credits* de *El hombre equivocado*, con ese quieto interior de un cabaret de lujo. Con una diferencia fundamental en su puesta y *disegno* que se verá en su lugar…

Tras eso aparece el título *Rope* en color rojo y luego, siempre con el plano general en picado de esta calle, los *credits*.

A continuación, un *travelling* atraviesa la calle y va elevándose luego hasta un balcón-terraza para llegar frente a una ventana cerrada en la que se detiene. Las cortinas están corridas y el marco forma una cruceta. Allí se oye un alarido y luego –mediante un corte– ingresamos a un interior en penumbras y con el primer plano de un hombre que es estrangulado con una soga por unas manos enguantadas.

Algo más. La cámara, al pasar en *travelling* de la calle al interior, atraviesa antes un "campo vacío", sobre el balcón-terraza donde hay un suelo cubierto de pedregullo y luego se detiene sobre la ventana cerrada. Una vez ahí, se oye en *off* el alarido que, en el plano siguiente, "sabremos" que es el que dio la víctima poco antes del estrangulamiento.

Al "abrirse el campo" pasamos al plano medio y vemos a dos hombres a los costados del muerto. Uno –a su izquierda– que tira todavía de la soga y el otro –a su derecha– que le aprisiona los brazos. Ambos llevan guantes.

Tenemos entonces calle-balcón-ventana cerrada en una secuencia móvil sin cortes conocida como *travelling*. Luego, el primer plano del asesinato por estrangulamiento ya descrito. De inmediato seguirá, primero, la auscultación del corazón del cuerpo de la víctima por el hombre que está a su derecha; luego la acción de depositar/esconder el cuerpo ya sin vida dentro de un arcón donde quedará hasta poco antes de la conclusión del film.

Con el modo "/" –como en el anterior "depositar/esconder"– intentamos hacer gráfico el doble y a veces triple campo semántico-simbólico que alcanzan el cine y su concepto cuando nos ponen

estrictamente en suspenso, ya que suspende la habitual unidireccionalidad de juicio de todo lo que vemos a diario y normalmente. En cambio, en el concepto de cine –como en la secuencia citada– podemos oscilar, dudar, variar o permutar el verbo, puesto que esto que vemos es tanto un depositar como un ocultar.

Una acción vista en el cine no es sólo eso que vemos habitualmente reproducido en la fotografía, de ahí el carácter de redentor que tiene el cine del *clisé* fotográfico.

En *La soga*, el fuera de campo principal es el de la calle. Fuera de campo que –como se ha dicho en *El concepto del cine*– constituye uno que se desprende de la diégesis a lo largo de todo el film. Esto es: la calle estará fuera de campo a lo largo de todo el film y ese constituirá el otro lugar, el *alter mundus* por excelencia.

Este fuera de campo se completará –de manera circular– hacia el final, con la entrada en campo de "la calle", luego de los tres disparos hechos al aire por Rupert; tras lo cual el fuera de campo principal entrará en el campo, mantenido a lo largo de todo el film, del interior del departamento.

Este fuera de campo originario que entra en campo se hace mediante voces "anónimas" que se oyen "aquí" comentando el que suponen, puede haber sido el origen de los disparos. Sabemos que –paradójicamente– aquí tales tres disparos han sido de alarma y desahogo, y no de muerte y crimen. Que el verdadero crimen fue mudo, salvo el breve alarido que oímos –sólo nosotros– al comienzo exacto del film. Un alarido y una voz "sin cuerpo".

Veamos ahora la sucesión circular completa.

Exterior-calle de la que salimos/abandonamos para circular hasta un exterior calle puesto fuera de campo que entra sonoramente al interior en el que permanecimos desde aquel primer fuera de campo.

Un grito que oímos emitido fuera de campo y tres disparos que vimos disparar, pero que oyó también "la calle", cuyos comentarios verbales también fuera de campo, comienzan a entrar en el interior.

Aquí "la calle" no es sólo espacio material del trazado urbano, sino lo anónimo, la multitud, "la mayoría silenciosa", la opinión pública.

En "medio" de ambos fuera de campo de "la calle", el segundo fuera de campo principal, con el cuerpo de la víctima en el arcón a lo largo de casi todo el film –cuya colocación allí hemos visto– y cuyo des-

cubrimiento por Rupert vemos *in fine* mediante otro fuera de campo. Digamos que, en rigor, "vemos" no el hallazgo, sino la reacción *por el* hallazgo en los gestos de la cara de Rupert.

Cabe apuntar que el gran experimento de *La soga* no consistió sólo en las ocho tomas continuas de diez minutos cada una (además de la toma-*travelling* inicial de un minuto), sino –y sobre todo– en volver absolutamente cine una obra de teatro ya escrita y representada con anterioridad.

Repasemos la secuencia otra vez. Dejamos a la calle en fuera de campo y atravesamos un balcón-terraza hasta detenernos sobre una ventana cerrada –y cruzada– detrás de la cual oímos un alarido fuera de campo. Al entrar en este campo donde se produjo el alarido vemos el cuerpo ya inerte –sin voz, puesto que su ser en el mundo será tan sólo la voz de un breve alarido– de la víctima que –sabremos luego– se llamaba David.

Es decir que lo único que oímos y sabremos, y sobre todo, conoceremos de este David será su último aliento. Nació para morir en sentido de ficción y representación.

Luego vemos la auscultación del corazón del recientemente estrangulado por quien luego sabremos se llama Brandon, asesinado por una soga en las manos de quien luego sabremos se llama Phillip. Al poner la mano sobre su corazón vemos sesgadamente un trozo de tirador sobre la camisa del muerto. Es tricolor: blanco, rojo y azul.

A una señal/orden de Brandon a Phillip (*"open it"*), ambos levantan la tapa del arcón, depositan el cadáver en el interior, y luego caen jadeando sobre la tapa ya cerrada.

Es mediante esta relación-sucesión mediatizada por el fuera de campo que se arriba a lo simbólico. Fíjese que cuando tal sucesión no se cumple, se tropieza con lo alegórico o –según los casos todavía decrecientes– con lo paródico. Hay un trayecto, un transcurso entre aquello que se omite –o mejor dicho, se elige omitir– con la simetría basada en esta primera omisión, polémica o no.

El concepto del cine es la forma mediadora entre el elemento fáctico-histórico-material y el supra-temporal. O, si queremos, es aquel que enlaza el devenir horizontal con lo vertical-espiritual.

NOTA SOBRE EL GERUNDIO

Para describir el concepto del cine –ya que estamos–, parecería que la

forma verbal “gerundio” fuera fundamental. Si el gerundio es “la forma invariable que denota acción o estados durativos” y “no indica por sí solo tiempo determinado”, además de poder expresar “un hecho coexistente o inmediatamente anterior al denotado por el verbo que acompaña”, el hacer del cine remite a esa forma verbal.

PRINCIPIO DE SIMETRÍA. FUNCIÓN Y SENTIDO

Se trata de la repetición intencionada de un elemento formal –icónico, gráfico, sonoro o dialógico– que al reaparecer, por ejemplo, una segunda vez en la puesta en escena, se vuelve diferente sin perder su condición anterior. Por esta diferencia accedemos al pasaje del índice al símbolo.

La cosa que se repite sigue siendo materialmente la misma (índice) pero en esta segunda vez tendrá una mutación en su *status* de significación, sin perder el primero y material. Este segundo *status* es *ya* el símbolo, aunque anteriormente *puede* darse un paso previo entre índice y símbolo al que denominamos *icono*.

Este principio de simetría, además de ser el vehículo o excipiente que lleva y porta lo simbólico, fue acuñado en su origen como la segunda marca diferencial del cine con respecto al cinematógrafo; así como de la representación teatral de la que éste intentó ser tan sólo un copiador pasivo.

Con el principio de simetría tenemos, vemos, la intencionalidad del autor; es eso lo que hace de su director un autor, alguien que lleva, porta, mueve y conduce la puesta en escena, no siendo –claro está– conducido por ella.

El principio de simetría parecería querer plegar las cosas materiales, los objetos y el mundo fenomenológico todo, a una voluntad de ser conocidos, pero sin negar o evitar que permanezcan tal cual en su carácter material y de uso habitual e instrumental. Al dar a estos objetos un carácter diverso del que manifestaban hasta ese momento, y para el cual fueron fabricados y confeccionados, es que el concepto del cine se enlaza con el empleo tradicional de los objetos materiales. Vuelve a cada objeto material un útil, y al mismo útil o herramienta le otorga una segunda naturaleza.

El cine emplea al mundo de lo hecho y de lo fabricado –incluso serialmente– como soporte de muy otras operaciones. Obliga a tales materiales y seriales a ser soportes de operaciones de otro tenor, pero –atención– sin desfigurarlas de su condición óntico-material. Ya que

estamos, esta desfiguración de lo natural-material constituye el más puro *kitsch*.

El cine no da ni otorga nobleza a las cosas ni a los objetos que necesariamente no lo tienen en o por su origen de fabricación serial, pero las obliga a ser trascendidas, las obliga –podría decirse– a ser algo más, aunque sin dejar de aceptar su condición de caídas en la crasa materialidad.

Veamos nuevamente *La soga*, donde el principio de simetría se presenta en el mismo título. El asunto, claro está, es sostenerlo luego en la continuidad de toda la puesta en escena.

¿Cuántas veces vemos el objeto-soga? Primero, cuando es empleado por Phillip para estrangular a David. Luego, colgando del arcón donde se ha depositado el cadáver. Cierto que aquí, primero lo vemos nosotros y luego un aterrorizado Phillip. A continuación, cuando lo saca de allí un jocoso Brandon que lo toma y lo hace girar en su mano hasta depositarlo en un cajón de la cocina. Luego lo vemos aparecer sujetando la pila de libros (primeras ediciones) que Brandon le obsequia al padre de David.

Tras ello, al final, cuando Rupert lo saca de su propio bolsillo y se lo muestra a ambos asesinos; y finalmente tirado en el suelo cuando Rupert lo deja caer al dirigirse a luchar "mano a mano" con Phillip, por la posesión del revólver, y al hacerlo éste le hiere la mano a aquél.

Podría decirse aquí –adelantándonos– que los dos ejes principales de circulación de simetrías actúan casi de consuno, ya que son la soga y las manos.

Vayamos a las oposiciones binarias. Calle-interior. Grito póstumo-jadeo de los dos asesinos. Primero, el encierro en el interior del departamento y segundo, el del cadáver de David dentro del arcón sobre el cual se pondrán candelabros, luego las viandas para un sarao y finalmente unos libros.

Veamos esta otra sucesión. Calle sin sonidos, luego balcón terraza, completamente "mudo", luego ventana cerrada y –en fuera de campo– un alarido. Una vez en el interior se tiene, en campo, el resultado de ese alarido, con el cuerpo ya exangüe de David luego de ser estrangulado.

Las manos como simetría. Un par "ejecuta",[14] ahora con un trozo de soga, otro ausculta el corazón de la víctima y ordena poner el cuerpo en el interior del arcón. Luego éste se sacará sus propios guantes, así

como sacará los de su doble que “se dejará hacer pasivamente”.

N. B. Veamos con mayor detenimiento esto último, cuando señalo lo que veo aquí, “su doble”. ¿Pueden ser, ya dados todos los pasos del entendimiento formal de la breve secuencia anterior, sumar sin más un termino mítico, a una –por ahora– breve estructura de significación que no la reclama?

Claro que el cine, al ser un *continuum*, puesto que todo análisis supone la obra completa ya vista y revista, implica que se tiene un entendimiento de su operar en doble sentido. Lo primero completa lo que sigue y el fin se da circularmente con el principio. La música antes, la poesía épica y trágica luego, y hasta a veces después, la propia prosa novelística decimonónica intentaron muchas veces lograr *per fas et nefas* esta circularidad.

Entonces, es la puesta en escena la que mediante este tránsito de fuera de campo y simetría lleva, más que remite, a ese fuera de campo mítico-simbólico o a ese reservorio, sin necesitar pasar antes o detenerse en el empalme de su reconstrucción libresca-citatoria en busca de ayuda para proseguir su marcha hacia el símbolo.

El fuera de campo y su relación con la simetría arriba, necesariamente, a su implicación simbólica pero yendo al fondo, al *Grund* mítico del símbolo sin tener que detenerse antes en las postas o los empalmes de las acuñaciones simbólicas anteriores.

El mitologema del doble –por ejemplo– aquí en *La soga* se da por representaciones de binariedad fáctica elemental –físico-anatómicas– sin parar previamente en sus *performances* simbólico-culturales anteriores. El espectador ve dobles, o series de dos y de tres, –ya que éste es “un dos problemático”– llevado por la transparencia y continuidad de la narración-representación, sin parar o tener que parar mientes en los empalmes previos. Postas que –por otro lado– venían actuando en las artes anteriores que las utilizaban como fatales divisores de la atención, retardadores y elementos distractivos del sentido que quería buscarse.

Así los recursos a lo mítico de la ópera wagneriana y un largo etcétera, incluso los de aquellos que *a posteriori* intentaron correcciones a esta dirección, como Hermann Broch y su *La muerte de Virgilio*, por ejemplo.

O sea que el cine completa, arriba finalmente a ese *telos*, a ese objetivo buscado por ciertas artes anteriores cuyas prácticas respectivas

tendían –*ballein*– a reunir –*syn*– el lazo entre *logos* y mito. Pero que para eso debieron –por las técnicas y los materiales empleados en esa tarea– referir a un paso previo o mitologema previamente cristalizado en forma, emblema y hasta vuelto ya alegoría.

Volvamos a *La soga*.

Aquí el mitologema del doble es primariamente comunicado mediante la simple binariedad de dos hombres que actúan de consuno, y es potenciada por ese tercero –y medio o "en el medio" problemático– que es rápidamente eliminado y de inmediato tapado; así se asiste a esta duplicidad, a su concreción fáctica frente a nuestros ojos. Claro que será a partir de ese momento que esa serie de simetrías, sobre lo doble y lo dúplice, correrá por cuenta de un autor llevando y actuándolo en una puesta en escena.

Así como luego habrá un elemento tercero (o tercero en discordia) –Rupert– que estará en el medio y se opondrá a ambos hasta el final, incluso hasta espacialmente.

Esta terceridad o tercer elemento en "medio" de otros dos, se da a lo largo de toda la puesta en escena del film hasta terminar exactamente con un tres-triple-triángulo: tres disparos, tres sillas, dos de frente junto al piano y una de espaldas a "nosotros" y frente a los "dos" donde se sienta Rupert. Y triangularidad total de la figura que forman Phillip, en el extremo izquierdo junto al piano; Brandon al lado del bar portátil; y Rupert de espaldas a nosotros. Todo el film es un triángulo, un juego de manos, una soga que cambia de posición y de uso, dos fuera de campo absolutos –calle y arcón– y algunos fuera de campo parciales.

Ya la particular relación física entre Brandon y Phillip se establece a continuación del ocultamiento del cuerpo de David, y se nos da mediante continuidades y simetrías, una vez establecidos los dos fuera de campo de la diégesis completa: la calle y el arcón.

Vemos entonces que Brandon le quita los guantes de las manos a un Phillip que se deja hacer pasivo. Este "dejarse hacer" de Phillip, en relación con Brandon, se continúa a lo largo de toda la puesta en escena: órdenes de que haga esto y aquello, la voz de este diciendo o explicando aquello que un Phillip al borde del balbuceo, o directamente sin palabras no puede decir; incluso aquél llega a abofetearlo.

Si regresamos nuevamente a la primera toma, vemos que en el plano

general de la calle aparece un policía deteniendo a un automóvil para ayudar a cruzar a dos niños. Más atrás –sobre la vereda–, un hombre solo y, caminando y en sentido opuesto, una pareja hombre-mujer.

Se adelanta así, prologalmente, lo doble y dúplice con un tercer término en medio, así como ese otro término de un personaje solitario y un par-pareja.15 Vemos entonces que esta primera toma y plano secuencia, mediante *travelling,* no sólo sirve para crear y articular el gran fuera de campo total diegético de *La soga*, sino también para adelantar prologalmente elementos como el triángulo, el doble y el doble con un tercer término opuesto o antitético en medio, así como la marcha en solitario de un solo hombre.

Repasemos. Tenemos un plano general de una calle vista en picado, desde lo alto, altura que es la del piso al que ingresaremos poco después. Una mujer lleva un cochecito con un bebé en dirección izquierda. Luego comienza un *travelling* –también hacia la izquierda– donde vemos a un policía de uniforme deteniendo un automóvil para dejar cruzar a dos chicos. Más allá un hombre caminando y, yendo en sentido contrario, una pareja. Luego la cámara prosigue moviéndose lateralmente y siempre hacia la izquierda, y allí vemos un balcón-terraza completamente vacío y luego una ventana de doble hoja cerrada. Al detenerse allí el *travelling,* se oye fuera de campo un alarido humano. En su interior y en primer plano, y luego en plano medio, vemos a un hombre que está siendo estrangulado con una soga por alguien situado a su izquierda, y con otro a su derecha que está inmovilizando sus brazos.

El cuerpo será poco después depositado, ya inerte, en el interior de un arcón.

Vemos cómo en las primeras tomas de *La soga* el autor establece los dos principales fuera de campo diegéticos de todo el film –calle y arcón–, y además los emplea para articular los motivos y figuras que actuarán como bajo continuo o matrices de las que surgirán sus diversas variantes. Doble, triángulo, el marchar en soledad, el vacío o lo vacío, lo cerrado, las manos, la soga y hasta algunas de sus variantes por contigüidad como los tiradores de la víctima.

El fuera de campo entonces pone en marcha, activa, podríamos decir, la gran otredad o *alter mundus* del film; así como establece el canal de circulación de los elementos simbólicos, cuyo excipiente o vehículo será el principio de simetría.

Veamos ahora, y una vez más, el principio de simetría en relación con

las manos. Las del asesino estrangulando a David, enguantadas como las de Brandon, que sostienen a la víctima y luego le ausculta el corazón para comprobar si está muerto. Luego,[16] haciendo girar el trozo de cuerda. Siguen las de Brandon que abren una botella de champagne, aunque “reemplazando” en la tarea por Phillip que la “completa” –¿nuevamente?–. Luego, encendiendo las velas del “altar” que forma sobre el arcón y donde se le ocurre disponer las viandas del *party*. A continuación, la mano de Phillip herida por una copa, cuando al llegar la tía del muerto a la fiesta confunde a Kenneth –otro invitado– con David.

La mención a las manos de Phillip –en fuera de campo, durante un relato– cuando se cuenta de su “afición” por estrangular pollos. Luego cuando se las ve tocando el piano y después, examinadas por la “lectora de manos” que le augura que “ellas lo volverán famoso”.

Las manos de Rupert examinando y haciendo funcionar el metrónomo. Luego vistas en primer plano cuando le dan por error un sombrero ajeno, “más chico”, y donde ve en el “interior” las iniciales DK, pertenecientes al muerto, que está en otro interior, lo que lo hace sospechar de su “ausencia” en el *party*. Su mano herida por el revólver cuando lucha por su posesión con Phillip. Las manos abriendo la ventana y disparando por tres veces al aire. *In fine,* la mano puesta horizontalmente sobre el arcón.

III
IDEAS E ÍDOLOS
LECCIONES SOBRE *VÉRTIGO*

La idea, cuando se convierte o se rebaja en algo vulgar, demoníaco, paródico, se convierte en un ídolo (eidolon).

Seminario de los jueves

1. Introducción

Vértigo es no sólo una, sino la más grande de las obras de la historia del cine, cuanto del arte y del pensamiento contemporáneo en general. Pero es aun mucho más que eso. Es un nudo de sentido en el arte del cine; un avatar puntual en el despliegue de la autoconciencia de este arte y una de las obras que más influencia ejerció en el pensar occidental contemporáneo, se la cite, se la mencione o no; porque, recuérdese, al cine jamás –salvo contadas excepciones– se le agradecerá la tarea realizada.

Siendo también uno de los films más analizados de todos los tiempos –aun por quien escribe estas líneas– comenzaremos por apuntar, antes que nada, algunos ejes de construcción y de economía simbólica a partir de los cuales puede abordarse su barroca, bizantina complejidad.

a. Los dos mundos

Vértigo es, centralmente, una disputa dialéctica entre los dos universos: el pagano, en su vertiente platónica, y el cristiano, en su vertiente católica. El mundo de las sombras, las apariencias, las esencias ultramundanas se terrenaliza mediante el eje de construcción que opera entre el amor-pasión –o mejor dicho, el Eros platónico vuelto "amor-pasión" por un romanticismo errático, cuasi demoníaco– y el amor cristiano, el Ágape, con su aceptación de cierta rasa cotidianeidad desde la cual meditar, en terrible espera, la vía que supera tal desgarrada escisión.

Recuérdese, y para sintetizar, que hacia el final del film, aquello que es una sombra, un "fantasma", una errancia extramundana para el "personaje" de Kim Novak, se convierte en una monja –tras la caída al vacío de la mujer– para Scottie (James Stewart). Tal es una súbita y lógica aparición (ya que el cine justifica su traslación al campo de lo simbólico, una vez que ha atravesado el reino de los indicios cotidianos exigidos por su trama) y hace que el héroe no caiga o se arroje en un abismo similar, pero se queda con las manos vacías o mentando, paradójicamente, los brazos en cruz de Jesucristo. Para Hitchcock ese mundo anterior, fenecido tanto a los fines de la historia como a los fines de la revelación, guarda en su deletérea fascinación

demoníaca, un resto o *detritus* de "sublimidad" que el hombre contemporáneo, en su drástica discontinuidad moral, desea como ominosa compensación de un mundo, donde la caridad cristiana puede confundirse con el tedio o con aquello que Kierkegaard denominó "angustia".

b. La espiral. El laberinto

Una de las figuras, sino la figura axial que opera en la construcción de *Vértigo* es la espiral. Veamos. La escalera de caracol del monasterio. El fragmento del tronco del milenario árbol que "Madeleine" recorre con su dedo en el bosque, donde los amantes concretan su terrorífica pasión. El rodete de la fantasmal Carlotta, que lleva la mujer y que luego el hombre trata de reproducir. Esta figura de espiral o espiralada marca emblemáticamente la del vértigo pero también, y a su manera, el laberinto en el cual el héroe desarrolla su horroroso periplo del conocer, que lo llevará a esa suerte de revelación de una aparente y demoníaca co-creación o creación simétrica e invertida, donde el habitual demonio hitchcockiano (en este caso Gavin Elster) ha parodiado la creación divina, fabricando para este cíclico hijo de Adán, una Eva a escala de sus deseos invertidos *("¿Por qué me eligieron a mí?; Él te hizo"*; grita atroz e irresolublemente hacia el final).

Para no extendernos en esta complejísima matriz simbólica, cabe recordar que cuando algunos de los primeros padres de la Iglesia debieron resolver cómo Dios operó para que la Virgen María quedara encinta de su hijo, sin tocar el himen, se resolvió –o algunos de ellos resolvieron– que el Espíritu Santo lo hizo ingresando por el pabellón de la oreja, espiralada y laberínticamente.

c. El mundo al revés

En esta aparente co-creación, en esta befa diabólica por la cual un mundo invertido co-existe (o al menos así lo parece) con el mundo "real", que es el del despliegue de la historia pero también aquel de la gracia y la caridad, Hitchcock acuña de manera magistral, un nudo de sentido en el cual resume una de las obsesiones de toda su obra: el ente falso, el personaje falaz, una suerte de cero o hueco absoluto que en su paradójica "no-existencia" parece determinar el destino de varios de sus personajes.

Éste se llamó Rebecca en el film homónimo (1940) y se llamará

George Kaplan en la posterior a *Vértigo*, *Intriga internacional* (1959). Será también la señora Bates cuando es "jugada" por su hijo Norman en *Psycho* (1960); será, de manera un tanto más desplazada y hermética, el agente con el cual es confundido James Stewart en la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado* (1956), será el cadáver de Harry del cual todos quieren deshacerse en *The Trouble with Harry* (1955) y será la mujer fantasma, el avatar siniestro de Eva (aquella que el esoterismo judío llama Lilith); será, en resumen, la mujer interpretada por Kim Novak.

Veamos. Primero es la copia de Madeleine Elster, la mujer de otro hombre; a continuación es el avatar o la "reencarnación" de la muerta hace casi un siglo Carlotta Valdés; luego una Madeleine inventada por los deseos del héroe; después es Judy, pero esta sólo es una Madeleine imperfecta para Scottie que, por ende, tiene que reconstruirla de manera perversa; para finalmente caer en el abismo de los entes errantes de un paganismo tecnificado.

Porque, y téngase presente: una de las claves de *Vértigo* es que a lo largo de todo su desarrollo, Kim Novak no es nadie...

Llegados a este punto, cuando los deseos larvados, pero siempre latentes del hombre contemporáneo se des-ocultan cuando este parece ser sólo una inerte marioneta de un tiempo pasado, que salvo como mera resolución histórica, sigue siendo continuo presente, cuando cierta manifestación metafísica parece lograr en lo simbólico y constructivo todo su fascinante despliegue de concreción mundana pero, paralelamente, no da una respuesta a la cotidianeidad; cuando, en resumen, el edificio puede ser cíclicamente levantado, pero parece haberse perdido el sentido de su utilización práctica. Llegados a este punto, *Vértigo* se nos aparece en toda su genial, desmesurada grandeza.

Entonces se debe callar o, tal vez, empezar a hablar de otra manera.

2. Las tres ciudades

Son tantos los niveles de comprensión de un film como *Vértigo* que se necesita un libro completo para analizar sus referencias simbólicas. Todos los planos se complementan armónica y operativamente. Es decir, "todo lo bajo simboliza lo alto, pero jamás al revés". Aquí intentaré centrarme en un eje, el de las tres ciudades.

En el film tenemos tres ciudades. La actual –1958–, puritana y calvinista, luego la del pasado católico-latino y finalmente, todavía más "abajo", la mítica.

La primera es la ciudad fundada sobre la acumulación originaria de esos *"clippers"*, barcos entre mercantiles y piratas que remiten a un capitalismo siempre salvaje, y hoy al parecer tan sólo mera burocracia de astilleros. Como el que administra Gavin Elster, aunque la dueña es su esposa. A esta ciudad pertenece también su antiguo amigo Scottie Ferguson, veterano policía "suspendido" por sufrir de vértigo. Este, a su vez, tiene o mantiene en suspenso una relación con otra compañera de colegio (Midge Wood).

La segunda ciudad es la antigua ciudad católico-latina con su "Misión" vuelta ahora museo, su iglesia contigua siempre desierta, y también es posible que vuelta museo.

La tercera es la mítica y refiere al ciclo mitológico que gira alrededor del rey Arturo, sus caballeros y la busca del Santo Grial.

En la primera se aburre Gavin Elster, que desea siquiera por un momento tener "el poder y la libertad" que tuvieron aquellos "pioneros", así como se aburre Scottie, ahora "suspendido".

Para escapar de ese tedio y sentir alguna vez esa mezcla de poder y libertad , Elster busca crear "algo", aunque su fin es meramente el beneficio material. Para alzarse con el botín –la fortuna de su esposa– debe crear algo de la nada. Como el mal no puede crear, construir, debe emplear materiales o restos de un material ajeno. Así recurre a una leyenda local, Carlotta Valdés, y eso conecta a Elster –y a Scottie– con el pasado de San Francisco, latino y católico.

Pero hay una tercera ciudad que se mantiene en estado de animación suspendida. Es la ciudad del mito. Si la primera es antimítica –por

puritana– y la segunda es la de la superación del mito, mediante la Encarnación, pero que se ha vuelto ahora sólo un museo, aquí el substrato mítico se toma su posible desquite.

Así, Scottie es *Fergus-son*, es decir hijo de *Fergus*, y Elster es *Gavin* o *Gawain*, ambos nombres del ciclo mítico del Rey Arturo. Fergus es tanto el compañero de Tristán como el caballero al que un enano (*midge*) le anuncia que tiene que conquistar un escudo en una torre. Gavin o *Gawain* es un caballero que se destaca por su incapacidad para la trascendencia al buscar glorias terrenas.

Elster, aburrido burócrata de la ciudad puritano-calvinista, debe recurrir a restos de la ciudad católica-latina, y necesita un testigo de la "caída" de una criatura fabricada con tales restos, testigo que sufre del vértigo que adquirió en su función profesional.

Elster le hace creer a Scottie que su esposa Madeleine (Magdalena) dice ser poseída por el fantasma de su bisabuela –Carlotta Valdés–, quien muriera loca tras ser la amante de un hombre poderoso del primer San Francisco, el de los barcos aventureros y del *"power and freedom"*.

Elster la emplea para fabricar un doble de su esposa, a la que Scottie debe seguir y vigilar. Pero debido a su vértigo, no puede impedir verla caer al vacío desde una "torre"17 del hebreo "magdalena".

Algo se interpone en los planes de Elster, el amor-pasión. Lo "tristanesco". Al menos "pasión" en su primer momento. Así ambos –Scottie y la falsa Madeleine–, como avatares de Tristán e Isolda, no beben aquí el filtro mágico sino el acicate de la prohibición. Pero aquí no hay bosque donde ocultarse, porque también el bosque se ha vuelto museo, aunque "natural".

Consumada la trampa o vuelto el simulacro –en el que el propio autor no cree por otro lado– a "la nada", la "base" material que se ha empleado para su confección sigue viva en la ciudad primera.

Scottie sale, no de la "capilla dolorosa", como tanto héroe artúrico, sino de su versión moderna, la clínica psiquiátrica, para emular lo que cree una creación "original" mediante una sustancia propia, a la que conquista previamente.

Recordemos que el Grial que buscaban los héroes del ciclo artúrico, podía ser entendido en sentido material o como conquista espiritual.

Cuando Elster cava en los restos numinosos del pasado católico de San

Francisco, en su bulimia perversa recoge también restos numinosos anteriores, y así da con lo mítico de su propio pasado y del pasado de Scottie.

La base material de un ente ficticio, mezcla de locura y de legendario mítico local –Judy Barton– se presta pasivamente a esta nueva transformación, ahora en "las manos" de Scottie, porque desea que el hombre la ame a "ella". Fijémonos que jamás la mujer aquí –como Madeleine o como Judy– es vista por el hombre como lo que es verdaderamente. Cada plano del film donde aparece la mujer que interpreta Kim Novak es vista por el hombre, no como lo que es "en sí", sino lo que representa para Scottie. Salvo un segundo apenas y al final. Cuando desea ser, existir, nacer luego de ser engendrada por el amor.

Pero la ceguera ahora definitiva del héroe "curado" materialmente de su vértigo, llevará a trabar –"*bar"*– el ser,*"tò–ón"*. Queda el abismo, las manos vacías y las campanas de la Iglesia que sonaron un poco tarde.

3. La prueba del laberinto

Veamos la secuencia en la que Scottie sigue a Madeleine en un caótico recorrido por las calles empinadas de San Francisco, al día siguiente de haber rescatado a la mujer de su "intento de suicidio" en el mar; haberla llevado a su casa, desvestido, secado sus ropas y pelo, y hacer una suerte de acercamiento verbal, hasta tocarse las manos.

Aquí a Scottie se lo ve perplejo, harto, porque la mujer conduce sin ningún sentido; toma y retoma el mismo camino, como si marchara sin rumbo fijo.

Hasta que finalmente el automóvil se detiene frente a su propia casa, viendo esto desde el punto de vista de Scottie, encuadrado doblemente por la pantalla y por el parabrisas de su automóvil. Esto es: llega y es conducido, luego de erráticos pasos, hasta su propia morada.

Aquí tenemos uno de los *ricorsi* más radicales del concepto del cine, en el film seguramente más radical en este punto, como en tantos otros.

Por un lado, la secuencia despliega, sin abandonar el soporte o estado de transparencia de un *motto* del *thriller* –el seguimiento de un detective a un "caso" que le ha sido dado–, y de consuno ofrece la más concreta traducción metamórfica de la prueba del laberinto. Junto al *descensus ad inferos*, la herida del héroe y su pecado de exceso de fuerza, el doble, el viaje y la guerra; la prueba del laberinto es uno de los mitologemas fundamentales. En los que está construido todo el pensar y el poetizar occidental.

Si vemos en cuanto a su *lexis*, qué sucede aquí, tenemos que el héroe sigue a su ideal –o Grial perdido– en un laberinto que en este caso es un tráfago de tránsito, caos, luces y señalizaciones –materiales– de todo tipo. Tan sólo cree estar siguiendo a una desquiciada; a una Madeleine que delira con ser la transmigración de una tal Carlotta Valdés, muerta suicida un siglo antes.

En su transparencia diegética, el hartazgo y fatiga de Scottie se traducen por "saber" que está siguiendo a una fronteriza. Pero súbitamente la ve llegar y estacionar su automóvil en la puerta de su propia casa, que está en un ángulo de una calle en pendiente. Ese ascenso y descenso de ambos vehículos se ve sostenido por la propia

topografía urbana de San Francisco.

Tenemos así cuatro índices, es decir indicaciones de las cosas según su uso y materia ya conocida. Seguimiento de un detective a un "caso". Persona, a la que se cree demente, conducir su automóvil sin sentido, por esas calles que suben y bajan. Coincidencia de ambos en un ángulo al que se llega bajando por un declive. La visión de esta acción como punto de llegada y meta a través del parabrisas del automóvil del perseguidor y vigía.

El prólogo de *Vértigo* es una anulación del *locus classicus* policial: persecución de un anónimo que huye, detrás un policía de uniforme, y detrás de él, otro de "civil"; muerte del uniformado en caída en espiral; el "quedar colgado" de una saliente de la terraza del edificio del agente civil, hiato hasta la segunda escena, o primera del film, vuelto a la crasa interioridad doméstica.

Esta tachadura del *motto* clásico policial lleva a que esta secuencia que analizamos aquí, así como todo el transcurso del film desde esa obliteración primera de "lo policial", se traslade a otro ámbito donde sin embargo parecen seguirse o cumplirse las leyes canónicas del "género" o –como preferimos llamarlo– del "estado de transparencia".

El conocimiento, luego persecución, a continuación salvación *in extremis* de las aguas del mar, conocimiento desnudo de su cuerpo; segundo seguimiento tras el "conocimiento carnal" anterior, se continuarán en otra serie de acercamientos.

Primera salida, ya juntos, hacia el parque nacional con el bosque de sequoias. Segunda salida hacia la "Misión San Juan Bautista", y huida de Madeleine por la escalera de caracol hacia el campanario y con Scottie tras ella, que la pierde debido a su vértigo.

Veamos antes una simetría que recorre y enlaza tales periplos. Las desapariciones de Madeleine. Primero, en la florería, donde Scottie la ve sesgadamente. A continuación en el cementerio de la iglesia. Tras ello en la casa McKittrick, donde literalmente desaparece, luego de que la vea entrar allí y hasta asomarse a una ventana. Luego en el muelle y poco antes de arrojarse al mar. Después en el bosque de sequoias, donde por un instante Scottie la pierde de vista entre los árboles milenarios.

Finalmente esa noche, tras rescatarla del mar y cuando se hablan por primera vez junto al fuego (que la mujer agradece con un "gracias por el fuego"), ella tan sólo vestida con la bata roja de Scottie, y,

reconociéndose mutuamente en el *"wandering"*, hasta que luego, por azar, sus manos se tocan. Al atender el teléfono que suena en la otra habitación –donde ella ha dormido y luego balbuceado estando desnuda–, y regresar a la sala, Madeleine ha desaparecido. Aquí sí es "vista" en el exterior por Midge que comenta: "Oh Johnny O, así que éste era tu fantasma…"

Se ven, se siguen, se tocan y vuelven a tocarse, luego se siguen finalmente hasta desembocar en el punto de partida y del toque anterior. Sabemos que un rito de iniciación se correspondía con una serie de pasos, pruebas, recorridos llenos de altibajos, terrores, adivinanzas y demás, así como la aparición de una serie de posibilidades de existencias al neófito, dadas como máscaras o *simulacra*. Hasta que, luego de todo ese recorrido laberíntico, se le decía por diversos medios: "Ése sos vos". Ese "vos" era el mismo físicamente, visto en un espejo, que quien había iniciado el periplo iniciático. Pero algo se había transformado: su propio *status* ontológico. Pero física, materialmente, ese intrincado recorrido llevaba, de manera circular, hasta su mismo punto de partida.

Pero toda esta secuencia que llamaremos "del segundo seguimiento", no se aparta ni un ápice de las leyes ya canónicas de la diégesis y del *epos* policial. No hay nada externo, ajeno, inoculado allí desde un afuera extra-diegético que se cuele o se intente hacer pasar de matute a tal puesta y representación.

Pero –sí como sostenemos– el *thriller*, la *ghost story*, el fantástico, lo detectivesco y sus variantes fueron acuñados, desde Poe y Hoffmann en adelante, como el campo operativo de empleo del simbolismo tradicional acorde con los tiempos y las condiciones de posibilidad de la movilización total, luego continuados con diversas variantes en el concepto del cine desde su nacimiento con Griffith; si esto es así, este regreso al punto de partida, esta vuelta al origen –y casa– de esta secuencia es la perfecta expresión simbólica del recorrido circular donde el sesgo policial, se anula como intriga; pero no como *lexis* y diégesis.

Luego de la obliteración del policial mediante la primera secuencia-prólogo, tenemos casi a continuación el diálogo entre Gavin y Scottie. Aquél pregunta si cree posible que un muerto posea el cuerpo y la mente de una persona viva. A lo que Scottie, rotunda, tozudamente dice que no, y que el sólo hecho de pensarlo es pura locura. Con esto se practica la segunda obliteración genérica de *Vértigo*. No se trata de un film "fantástico" en sentido ya clásico.

¿Qué es entonces lo que vemos y seguimos en su representación?

Por un lado y sin dudar, vemos las variantes del *epos* policial y fantástico que puede y debe ser resumido en el concepto de *thriller*. Se cumplen así, en sus dos vertientes, los episodios canónicos de tales *epoi*. Caso, tarea y seguimiento. Revelación del enigma. Doble, relación muertos-vivos, herencia siniestra (no por nada se llama Madeleine, como Usher), el otro como fantasma.

En la siguiente escena ambos –ya *"wandering"*– visitan el parque nacional con el bosque de sequoias. Pasean en un bosque otoñal en penumbras, y sin nadie a la vista. Sólo el Jaguar color verde como una invasión e inversión mecánica del propio bosque, donde la incipiente pareja se adentra. Inversión tanto por el verde del follaje y del nombre taxonómico de las sequoias, *Semper virens*,[18] así como por el emblema del automóvil, un jaguar de metal mimando el símil de una fiera que habrá habitado *in illo tempore* en ese verde que se creyó por siempre.

En una suerte de altar de madera techado, miran el anillo seccionado de uno de los milenarios árboles, puesto allí a modo de muestra de su antigüedad. Las vetas interiores forman una espiral. Allí se ven determinadas fechas que muestran su crecimiento. "Hastings", "La carta magna", "descubrimiento de América", "independencia norteamericana"; finalmente el año en que ese árbol fue cortado y seccionado.

Madeleine, con la mano enguantada de negro y acercando su índice extendido, señala dos puntos muy cercanos del tronco seccionado. "Aquí nací y aquí morí, y tú no supiste de mi existencia."

Luego se aleja sola por entre las sombras crepusculares de los árboles, y al doblar en un recodo, Scottie la pierde de vista. Como antes en el muelle a punto de arrojarse al mar, y como aún antes al abandonar su casa luego de rescatarla, y más atrás en la desolada casa del *"Old San Francisco"* vuelta ahora Hotel McKittrick…

Scottie va en su busca y la encuentra recostada en forma casi oblicua sobre el tronco de una de las sequoias. Scottie ya desesperado le pregunta: "¿Estuviste antes aquí?" "¿Cuándo naciste?" Silencio.

Así como en la escena anterior Scottie, tras un tedioso recorrido laberíntico es llevado hasta la puerta de entrada de su propia casa, así ahora es llevado "sin comprenderlo", hasta otra meta y comienzo. Hasta el *in illo tempore*. Esa pregunta dirigida a esa criatura, que en su postura parece querer fundirse con la madera del árbol, no responde a

ese preguntar positivo. Porque es el origen, la madera, la pasta y estofa surgida del bosque originario; no del ente, sino del propio Ser.

Aquí quien pregunta es un policía, un escocés puritano y calvinista ciego ante las imágenes; ya no un *Fergus*, sino un hijo de *Fergus*. No un celta artúrico, sino un hijo de la calvinista Escocia, que ha pasado por Adam Smith y su *laissez faire* sin base ni meta.

Aquí “la pregunta por la cosa” es dirigida desde lo positivo y lo policial-racional a lo secreto y lo sagrado –que no tienen fecha de nacimiento–, ni puede recordar ni tener el pasado fechado de una manifestación hierofánica anterior, las que carecen de todo calendario.

4. Madera y sueño

Tengo que conseguir mucha madera,
tengo que conseguir de donde sea.

Tanguito, "La balsa"

En *Vértigo* el empleo de la madera en diversos motivos y configuraciones de la puesta en escena es por demás evidente. El más alto y abarcador –por originario– lo tenemos en la secuencia en el bosque de sequoias de la especie *Semper virens* ("siempre verdes" o "vivas"). El paseo crepuscular que Scottie y "Madeleine" dan cansinamente por sus senderos.

Allí también vemos una parte de un tronco seccionado y puesto en una suerte de nicho, bajo un techo a dos aguas, también de madera, y que actúa como una guía tanto de su edad milenaria, como marca en espiral los acontecimientos históricos sucedidos durante su crecimiento.

Siguiendo con la madera tenemos, al comienzo, el bastón de Scottie, así como el tablero de dibujo que emplea Midge para sus diseños. Las respectivas *boiseries* del despacho de Gavin Elster y la del "club masculino", donde este mantiene un diálogo confidencial con Scottie.

El apellido de Midge (Marjorie) es *"Wood"* (tanto "madera" como "bosque"). Centralmente como *etymon* o motivo conductor, la escalera en espiral del campanario de la misión de San Juan que vemos en tres momentos del film. Esta escalera al ser descripta, o tomada desde diversos ángulos, nos permite observar su estructura: barandas, escalones, soportes, rellanos, bases y compuertas.

Si practicamos ahora un despliegue temporal de la madera, tenemos la originaria del bosque, su recorte parcial como historia de uno de sus exponentes. El bastón, un útil (o "tercer pie")[19] empleado desde *in illo tempore*. La escalera (uso de construcción). La *boiserie* (uso ornamental). Luego el tablero de dibujo (uso estético), y aquí su relación nominativa en el apellido de quien lo emplea, *"Wood"*.

En Hitchcock, sin tanta prédica ni alharaca, se está siempre alienando al útil laboral y hasta al propio trabajo.[20]

Como excurso puede señalarse también la aparición en su puesta y *disegno* de los cuatro elementos. El fuego y el agua en forma de empleo diegético, ya que el aire y la tierra son –salvo excepciones– realidades fotográficas de toda imagen, aun "virtual".

Del elemento agua parte el astillero que maneja Elster y la pira bautismal, así como el propio nombre y función de San Juan Bautista. Desde luego que también el mar en la bahía de San Francisco.[21]

El fuego lo tenemos en el hogar de Scottie (siendo *"home"* homónimo inglés de lar/casa y del lugar donde arde el fuego), visto dos veces. Con "una Madeleine", que en la primera vez dice al acercarse junto a su flama: "gracias por el fuego".

Dejaremos ahora los otros, varios, complejos elementos geométricos, aparte de la figura de la espiral, ya analizada por nosotros en diversos lugares. Por ejemplo, y sólo para dejarlo apuntado aquí, las líneas oblicuas que aparecen en la puesta y *disegno* de *Vértigo*.

Curiosamente, "madera" hoy se define *traslaticiamente*; así "la parte sólida de los árboles", por ejemplo, en un diccionario castellano, *circa* 1905. O por su uso técnico, "material ortóprodo". Es decir uno que tiene características elásticas.

Ahora bien, originariamente fue todo lo contrario. Cuando Aristóteles acuñó un término para la materia toda o "prima", empleó el término *"hylé"*. Esto es la estofa, la pasta, la fibra, el cociente de materia prima o *natura naturata,* con el cual cada uno de nosotros viene al mundo y es donado. Aunque esto último –su carácter de donación– no se tenga en cuenta, con intencionado olvido.

Esa pasta, esa estofa, esa madera, ese ser material e inmaterial a un tiempo, o para mejor decir, ese ente que nombra al Ser. Se dice que el fundador del Liceo lo tomó de una forma particular de la lengua griega y del dialecto ático, donde primeramente *hylé* significó al árbol y su don material, la madera, pero conjuntamente. Es decir árbol = madera = materia prima.

Este pensar, que ya es filosofía en el sentido actual, es también pensar cósmico-mítico. Puesto que Aristóteles, ya resignado a la caída en la historia (fue tutor y acompañó a Alejandro en sus conquistas) da –debe dar– un paso más –o menos– que su maestro Platón. Debe apoyarse un poco más en el logos que en el mito. Pero no lo

abandona; como sostienen algunos todavía interesados en separar a ambos: tanto a logos y mito como a Platón y Aristóteles.

En la Estagira natal de Aristóteles –dice un escolio que ya es leyenda–*“hylé”* era usada como sinónimo de toda materia, pero teniendo presente como “ente” la del árbol, su pulpa y pasta, y de allí es dable rescatar toda la cadena etimológica que nos lleva a estofa, la madera de la que estamos hechos. Puesto que Estagira estaba ubicada en una zona boscosa y los árboles y su madera era lo que rodeaba de entes al Ser; ese que lleva a la pregunta-eje de toda metafísica: “¿Por qué hay ser y no nada?”.

De allí también los versos de Shakespeare en el Acto Cuarto de *La tempestad,* y dichos por el mago Próspero como colofón de la obra: *“We are such stuff/As dreams are made on”.* “Estamos hechos de la misma pasta (o “estofa”) que la de los sueños”. Y este remata con *“and our little life is rounded with a sleep”.* “Y nuestra pequeña vida está rodeada de sueño”.22

El *stuff* inglés, como tantos términos de este idioma –cerca de un treinta por ciento– deviene del latín debido a la presencia normanda allí. Es de la “estofa” latina que se formó *stuff* en inglés.

En el tronco seccionado de la sequoia la segunda fecha citada allí es “Hastings (1066)”, ya que fue en tal batalla que Guillermo el Conquistador venció al sajón Harold e impuso el dominio normando en la isla.23

En la secuencia que tenemos presente, Scottie pierde de vista a “Madeleine” entre el bosque de sequoias. Una desaparición que, como hemos visto, se repite en diferentes instancias. En el muelle, en su propia casa, en el hotel, en La Misión, *et al.*

Cuando vuelve a encontrarla, ve y vemos que la mujer se ha apoyado casi oblicuamente sobre uno de los milenarios troncos. Parece querer fundirse, unirse a la madera. Allí Scottie pregunta doblemente “¿Has estado antes aquí?” “¿Cuándo naciste?”.

Esa pregunta que es aquí apéndice policial-detectivesco, como podría ser también de sondeo psicológico, se vuelve otra cosa.

Retomando los versos de *La tempestad* a la *stuff* se suma el *dream*, el sueño que no es aquí el acto de dormir, sino aquello que deviene en el dormir. Que en castellano es imposible de desdoblar. Lo que somos, nuestra pasta y madera está hecha de la misma –materia-pasta-madera– que la del sueño-*dream,* pero nuestra exigua o pequeña vida

está rodeada de sueño (*sleep*).

Sleep aquí es el mismo “sueño” que en Calderón y su *La vida es sueño*. Es aquello que vemos en este mundo, oscuramente o por enigma en un espejo, según la Epístola de San Pablo.

Más el *“dream”* que tiene la misma madera de la que estamos hechos, no se condice con el acto del sueño, el verbo “dormir” castellano. Sería la misma diferencia entre el Oniros y el Hipnos griegos. Este es el pasar al acto de dormir como no participación de la vida cotidiana, y Oniros, las formas, mejor dicho el productor de las formas que aparecen una vez que Hipnos ha cumplido su función.[24]

La condición trágica o la tragicidad, es el tener que laborar a un tiempo con nuestra materia prima orgánica, la madera o *hylé* y la materia virtual de lo que todavía no es más que esbozo, ensoñación, es decir, la fantasía. De la madera se tallan los productos intelectuales y espirituales que son nuestra propia creación o contribución al mundo. Y ese tallar es posible que sea dable equipararlo a la fantasía. Pero su pulido y terminado, su edición particular de este torrente errático y confuso de imágenes, que mencionábamos más arriba, ese editor, esa moviola –para usar un término ya insólitamente vetusto– es la imaginación.

Algo ya pensado por Coleridge. Cuando en un pasaje célebre, o que debería serlo, diferenció la fantasía (*fancy*) de la imaginación (*imagination*).[25]

Pero ese producto terminado, acabado, la mayor parte de las veces es inobjetivable materialmente: la idea. Salvo que ésta haya logrado o intentado revestir ese segundo troquel o *natura binaturata* del soporte material, danza, cuadro, escultura, arquitectura, *epos*, poema y, finalmente, cine.

Si eso no es así; si esa idea no ha podido descender a la forma material en una doble espiral de declive hacia la caída en la materialización, pero sí ascender, ya que ha logrado ser convertida en sustancia inobjetivable; esa idea o cadena ideativa que es nuestra propia y exclusiva producción espiritual y anímica, ¿Qué es y a qué se parece, si no logra en su doble espiral de posibilidades ser materializada y objetivada en presencia real?

Pues no es más que sueño, otra forma de sueño, un soñar despiertos y la vida que es sueño y todo lo que ya sabemos. Es allí, sí, que podemos comprender de consuno que estamos hechos de la madera de nuestros

sueños.

Es curioso, pero Shakespeare al poner estos versos sobre el papel dejó de cumplir y de acatar aquello que como concepto, su propia creación poética decía. Las pocas palabras que forman el *“We are such stuff/as dreams are made on”* desmienten, al objetivarse en poesía, lo que dicen como concepto filosófico. O como constructo trágico objetivo.

Digamos que lo trágico se resuelve a sí mismo “rebajándose” en poesía. Al negarse en el poema, como en el *epos*, el relato, el trazo y el dibujo, y en el hacer del cine, lo trágico parece negarse a sí mismo volviéndose “presencia real”; presentificación actualizadora de ese intercambio entre la estofa y los sueños.

Somos eso. Un transcurrir entre la madera, la pasta de que estamos hechos y con la que hemos sido donados, y su resultante y producto vital en sentido anímico-espiritual, que son los sueños, es decir las fantasías. Salvo que éstas y aquéllos hayan logrado revestir ocasional o temporariamente el *status* de con–figuraciones, de construcciones ideativas, de objetivaciones sensibles que son aprehendidas también y *ab ovo* mediante los sentidos.

En lo estético-formal se resuelve lo trágico, negándose momentáneamente a sí mismo mediante su resolución en forma sensible de lo que había sido hasta entonces –¡y seguirá siéndolo!–, sentido espiritual y anímico.

Pero esa dotación, o segunda dotación, la capacidad ideativa, que no es lo ideal sino su opuesto dialéctico pero resolutivo, no es de todos y a todos otorgada. Esa es también la raíz de todo acontecer y sentir trágicos. Esa falta, esa carencia hondante de esta segunda dotación o munificencia.

No todos han sido dotados de esa segunda capacidad de tallar la estofa y madera de la que estamos hechos. Por lo tanto, el sueño es la idea que se ha quedado en “el paraíso perdido de los arquetipos” y no ha logrado ni logrará ser traducida, tallada, más bien vuelta a tallar en esa forma objetiva sensible que es la obra de arte.

Claro está que haciendo disminuir y menguar, también doblemente, la *hylé*, la pasta y estofa de la que ha venido dotado el artesano y que constituye su anejo orgánico-biológico; lo que el Vedanta llama *“prâna”*.

Esto puede servir para eliminar todas las neutralizaciones liberales en relación con el arte y lo estético. Nada de substituto de religión, ni de

"arte por el arte", ni el artista como maldito, loco o demente. Tan sólo esa doble dotación que mientras lo –también doblemente– alza sobre los demás, lo disminuye doblemente en cuanto a la dotación y mensura de su pasta y madera.

Scottie ha caído en las garras del gran imitador, del gran parodiador. Pero como el mal no puede crear, este *diabolon* debe improvisar hurtando un material anterior, tanto histórico como mitopoético. Edifica un sueño (*dream*) para Scottie, que vive rodeado de *sleep.*

Y creo que allí está la clave y sostén de toda la estructura de *Vértigo*. Ya no es su *etymon* espiritual ni su correlato objetivo, ni aun el mitologema que reconfigura (parte de la saga artúrica-Tristán e Isolda), sino que se trata de otra cosa.

Esa otra cosa –debo decir–, tardé en hallarla, buscando, como lo hacía y sigo haciendo en estos ensayos, en sus reconfiguraciones mitopoéticas, así como en el empleo de su simbólica y económica.

Interpretados entonces el uso de los colores regentes, los nombres (Ferguson, Midge, Madeleine, Gavin, *et al.*). El simbolismo topológico-político de las tres ciudades. La pugna entre las sombras platónicas, vueltas fantasmas, y la revelación cristiana. El ajuste de cuentas con el *amour fou* o tristanesco. Hecho todo esto, podemos pasar ahora a su central significación metafísica. Recordando aquí que para nosotros la definición primera de metafísica es el empleo operativo de los datos tradicionales. Siendo esta definición comprendida en su prieta totalidad –y que no es más que eso, más allá de las tinieblas hiperbóreas–, el *quid* de la metafísica y su *quia* es el "por qué existe el ser y no nada".

Pero esto que puede quedarse en mero formulismo, se relaciona con la paralela puesta en claro y operativa de la función del mal, o de lo siniestro, lo diabólico; y, si queremos, la negatividad –que no es "pura", como veremos– dentro del marco de una creación que por definición es buena y perfecta.

Por eso la pregunta, la doble pregunta de Scottie a Madeleine, con ella fundida en la madera originaria, es doblemente inútil. "¿Has estado antes aquí?" "¿Cuándo naciste?"

Es que Scottie está en presencia del Ser, de la materia prima, la estofa de la que estamos hechos. Pero entonces, ¿Cómo es posible si se trata de una manifestación falsa, una copia o ente ficticio? Pero que se funde en la madera originaria.

A pesar de la trama diabólica de Gavin Elster, “todo” sigue funcionando diestramente y en paralelo a su falsía.

5. Los fines últimos

Necesitaron hacer humano lo divino
y materializar lo inmaterial. Con sus
enseñanzas escritas y no escritas
pusieron a nuestro nivel lo trascendente
en cumplimiento de lo mandado.
Obraron así con nosotros, no tan sólo
para ocultar a los profanos el sentido
de los símbolos, según queda dicho sino
porque nuestra jerarquía es por sí misma
símbolo y adaptación a nuestra manera
de ser. Necesita servirse de signos
sensibles para elevarnos espiritualmente
a las realidades del mundo inteligible.

Pseudo Dionisio Areopagita, La jerarquía Celeste

El fin último, esto es la escatología de *Vértigo*, refiere a lo siguiente. Todos los pasos y las peripecias de la trampa y trama urdidas por Gavin Elster para usar a Scottie en su juego perverso, son invenciones, ficciones; cosas en las que aquél no cree, salvo como eslabones que forman la cadena para aherrojar a su víctima, que es también testigo y chivo expiatorio.

Ahora bien, ya hemos ensayado en otro lugar, que como el mal no puede crear –y eso es el mal–, Gavin Elster debe recurrir al pasado de la ciudad de San Francisco, ese pasado es católico, latino, mediterráneo, aunque vuelto en gran parte ya leyenda, y leyenda urbana, además. Emplea el soporte de Carlotta[26] Valdés y su aura legendaria para urdir la *simulacra* que llevará a Scottie y a la propia Judith Barton a excederse en un plus impensado por Elster.

Pero tenemos algo más: todos los pasos y pistas, ciertamente falsas que sigue Scottie y que interpreta “Madeleine”, refieren a auténticos pasos y pruebas de ritos iniciáticos. Así como todos portan nombres o sobrenombres referentes tanto a los mitologemas artúricos (Ferguson,

Gavin, Midge), como vetero y neo testamentarios aunque en orden inverso (Madeleine-Judith).

Así tenemos los ritos de pasaje: el puente de Golden Gate. Muerte y resurrección por agua. Rescate, nueva vida (Scottie le da su aliento a Madeleine tras rescatarla). Desvestir y luego vestir al desnudo. Acercamiento al fuego ("gracias por el fuego"), pruebas del laberinto (seguimiento por las calles empinadas y recorrida por el bosque de sequoias). Visita a la casa de los muertos, o como se nombra en la leyenda artúrica, el paso por "la capilla del dolor", la vieja casona McKittrick.27

Todos ellos son trucados, incluso parodiados, como pasos de una trama ficticia y material, es decir especulativa, "jugada" por Gavin Elster como malvado demiurgo. Pero uno que no se sabe como tal, tan sólo como codicioso de un poder material, que extraña inclusive en lo histórico –cuando señala en dirección a la reproducción de un c*lipper* que tiene en su despacho– a esos tiempos y hombres que tenían "el poder" de hacer lo que quisieran. Es decir, aquí Elster no sólo parodia "el Poder y la Gloria" de la oración católica, sino que suma a la acumulación originaria su propia acumulación imaginaria.

El tema es que todos esos pasos falsos urdidos por Elster son *también,* estrictamente ciertos en un plano simbólico e iniciático, es decir operativo.

No se insinúa aquí –como tampoco en el film, desde luego–, que Gavin Elster haya recurrido a la ayuda libresca de los tratados de Mircea Eliade para emplearlos al revés, de manera perversa y diabólica, sino que simplemente como el mal no puede crear, com-poner, mima simiescamente siempre los datos tradicionales o las formas de manifestación de la Divina Providencia.

Así la divinidad o sus signos tradicionales trabajan de consuno, pero, y en oposición constante con el malvado demiurgo que aquí toma por nombre Gavin Elster. Todo lo que recorre Scottie es falso como *simulacra* especulativa, pero cierto y verídico como representación de datos tradicionales en forma operativa.

Tengamos presente esto. Escatología. De *eskaton*28–fines y cosas últimas– y logía –desde luego de *logos*, es decir lectura e interpretación de aquello–, se refiere como todo auténtico símbolo a dos cosas. Esta ciencia de los fines últimos es hacia lo alto, lo metafísico; como hacia lo bajo, es la visión de las manifestaciones más bajas del cuerpo humano, es decir, los excrementos y las deyecciones.

De ahí que si contemporáneamente –y esto ya es algo harto difícil–, alguien emplea el calificativo de “escatológico”, se referirá sin más al empleo de obscenidades referidas a las secreciones y desechos de la actividad corporal.

Esto es lo que pone precisamente en escena *Vértigo*. No la dualidad –téngase esto muy presente–, sino la polaridad de toda actividad simbólica y metafísica. Es decir, en un plano ético o de interpretación ético-histórica, la pugna entre lo operativo y lo especulativo. O lo verso y lo perverso. Generalmente reducido a bien y mal, que lamentablemente ha adquirido desde hace siglos una creciente reducción sentimental de sus significados.

Aquí los fines últimos serían precisamente la puesta en escena de lo escatológico. De allí que el simplote empleo de la “torre Coit” y su homologación con *coito*, sea infantilmente lo único que muchos puestos a exégetas puedan descifrar. Precisamente porque es un elemento escatológico elemental, un juego de palabras cuasi infantil; porque lo escatológico –como el propio erotismo– es también lo referido a lo infantil. De allí en cierta medida el acertado diagnóstico freudiano del niño y de la fase infantil como “sadismo anal”. Lamentablemente siempre enmarcado en una antropología elemental y en una pésima comprensión de lo simbólico. De lo cual puede exculpárselo en parte por las fuentes más que dudosas, literalmente secas, que tenía a mano dada su formación ya positivista y material.

Ese juego, si tomamos el *ludus* como una actividad también dividida en el hombre moderno, donde el propio erotismo se infantiliza –de allí los diminutivos de las parejas llamadas nada menos que “mimos”– refiere en *Vértigo* tanto al juego practicado por Gavin Elster, como al juego que practican Scottie y Madeleine en modo erótico. Así el repetido juego entre *wandering-wonder*. Todo es pueril y serio, alto y bajo en *Vértigo*.

El film ahora casi ya de modo universal, pero estadísticamente, juzgado como el mejor jamás realizado, debe ser comprendido en su totalidad significante, como en su totalidad de sentido. Una sin la otra cae irremediablemente en aquello que es el centro de la preocupación ética del film. La separación, “el gran divorcio”, al decir de C. S. Lewis; o la “disociación de la personalidad” acuñada por Eliot.

Digámoslo así también. Mientras el mal banaliza –y repito una vez más, no porque sea “banal”, al decir de una señora con afanes filosofantes– todo lo que toca, cita, menta, emplea y con lo cual especula, el bien o lo diestro sigue emitiendo sin cesar la operatividad

de cada uno de los signos y símbolos que se pretenden invertir.

Desde ya que a esta altura de las cosas –y no nos referimos solamente a la de nuestros escritos y enseñanzas teóricas– el concepto del cine es el lugar donde se completa esta reunión polémica de ambas fases.

Así la puerilidad, lo especulativo, el infantilismo y la reducción sentimental, son reconducidas a la tierra prometida de lo simbólico y metafísico mediante el recurso de lo mitopoético.

El film en este caso sería a su vez el de los fines últimos, por extremo y radical, de todo aquello que se propone el concepto del cine. Habilitar un rito de pasaje e iniciación para todos, de consuno con el fracaso de la comprensión del mismo ritual por sus agonistas. Así podría trazarse una más que sencilla parábola, entendido lo anterior, desde *Cat People* a *Vértigo*, llegando a la autoconciencia, a las puertas y más allá del entendimiento.

En *El exorcista* al ser este rito iniciático traducido en el ritual católico, se hace efectivo ya como diégesis el marco de su contenido iniciático. Así como luego en *Titanic* se completa el giro hermenéutico al hacerse ya nuevamente universal lo iniciático, pero sin –en su completud– dejar de lado la concreción católica del film de Friedkin.

Ya hemos mencionado al comienzo el plus impensado por Gavin Elster al que llegan Scottie y sobre todo Judith. La maquinaria meramente instrumental de Elster alcanza –*nolens volens*– a hacer efectiva la transformación. Un nuevo ser, un nuevo *status* ontológico –al decir de Mircea Eliade, del fin de todo rito iniciático– es alcanzado o bordeado por Judith Barton. Algo se ha colado en esa simulación. Otra modalidad de la existencia se ha alzado tras ser arrastrado su *status* anterior, su soporte carnal por esa escalera de caracol que es también patíbulo y Calvario.

6. Verde y *Vértigo*

Ya hemos tratado la simbólica de los colores en el concepto del cine. Al menos hemos hecho algunas apuntaciones sobre su empleo en *Titanic* y en *Vértigo*. Aquí sobre todo en relación con el color verde. Intentaremos avanzar un poco más al respecto.

Como todo símbolo, cada uno de sus soportes materiales o expresivos tiene un plano convergente. Por cierto, se llaman símbolos naturales aquellos ya producidos o revelados por la naturaleza o *fisis*. Así los colores, las estaciones del año, los cuatro puntos cardinales, etc.

Tenemos también los símbolos de construcción, aquellos agregados operativamente por el hombre al mundo de la *fisis*. Básicamente son cuatro: puentes, escaleras, espejos y naves. Tenemos los numéricos, los nominativos, y a su vez los fónicos. Los geométricos: círculo, recta, triángulo, etc.

Todos ellos, como repetimos, tienen significados convergentes, no opuestos.

Esta convergencia está ya ínsita en su condición operativa. Es decir, no han sido creados especulativamente, como caprichos o juegos, aunque muchas veces, para sobrevivir se transforman en formas lúdicas ("rayuela", "Martín pescador", "mancha"), o caprichosas (todas las formas o manifestaciones de lo "grotesco").

Entre los símbolos naturales, los relacionados con el color son centrales en toda expresión operativa.

En *Vértigo* es más que evidente el empleo central del color verde. Tanto en lo natural, el bosque de sequoias, como en el plano desplazado del automóvil (Jaguar) de "Madeleine", así como en el letrero de neón del hotel Empire, donde habita Judith, y que invade como un nimbo toda la "escena de la transformación".

Veamos ahora su simbólica operativa en general, es decir como un "universal fantástico"[29] y como empleo del universal en lo particular: aquí un film. Desde luego puede ser empleado del mismo modo en una expresión poética o pictórica.

El verde es el renacer, la primavera le corresponde como estación y la

vocal "u" como expresión fónica y gráfica, como en el célebre pero apenas comprendido soneto de Rimbaud.[30] Es también el color que designa al sujeto de un rito de iniciación, por eso mismo llamado neófito. Es decir *neo*: nuevo, *fitos*: gajo, plantín o retoño botánico.

Convergentemente, el verde simboliza la inmadurez, el fruto arrancado del árbol prematuramente ("está verde", "los verdes años", "los verdes paraísos de los amores infantiles").

En *Vértigo* tenemos tanto el renacer de una idea que Scottie cree o delira como propia, como el amor auténtico de esa tercera mujer que su amor ha dado a luz, pero que él torpemente ignora.

Claro que es también la propia inmadurez de la creación de Scottie que busca copiar lo que no es más que una copia de Gavin Elster. Así la impotencia creativa, la mímesis histérica, podría decirse la propia alegoría fabricada por el malvado demiurgo de Gavin Elster, se traducen en esa condición doble otorgada en el *disegno* del film por la convergencia simbólica del color verde.

El verde por cierto es el color de Venus y, en cuanto a los elementos, se relaciona con el agua. Cabe señalar los cuatro elementos puestos en escena en *Vértigo*. Agua, como hemos visto (en la iglesia de San Juan Bautista veremos una toma con la pira bautismal); obviamente la tierra; el fuego ("gracias por el fuego" dice "Madeleine" al acercarse al hogar), y el aire, tanto por el campanario de la iglesia como por la doble caída desde ese lugar.

Por cierto hay una Venus celestial (verde) y una terrena (negra).[31] Así como existían un Eros y un Antieros.

Decíamos del verde del automóvil que maneja Madeleine. Y que es un Jaguar. En una toma vemos oblicuamente al coche con respecto al bosque de sequoias. Recuérdese que tal bosque es un parque nacional, o sea, un museo de la naturaleza y que la especie de sequoia se llama *Semper virens*, siempre verdes o vivientes.

A la domesticación de la naturaleza, ese bosque que fuera refugio alguna vez, *in illo tempore,* para Tristán e Isolda, se suma la domesticación crematística de un felino habitante de los bosques originarios. El jaguar vuelto marca distintiva y de lujo de un móvil mecánico.

Allí, a partir de esta toma en escorzo, comienza la lenta, fatigante marcha de Scottie y Madeleine, que no tienen en el paródico simulacro creado por Gavin Elster ni el refugio natural, aunque

siempre verde, ni el animal heráldico que los represente.

Sin embargo –como afirmábamos en el ensayo anterior de esta serie– el mito, sus mitologemas, permanecen intactos. Siempre verdes también.

7. Los fines últimos II

But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

Ha mutado como cambia el mar
En algo rico y extraño.

William Shakespeare, La tempestad

En la secuencia final de *Vértigo* tenemos una de las más complejas, variadas, ricas y extrañas composiciones simbólico-metafísicas de la historia del arte y del pensamiento; del pensar y el poetizar.

Veamos primero la escena final. Muestra a un Scottie detenido sobre el borde exiguo y más que peligroso del campanario de un monasterio, el de San Juan Bautista situado "más allá del bosque" y en las afueras de San Francisco.

Veamos sus gestos. Los brazos apenas alzados en cruz y las manos vacías que parecen ser escrutadas por la mirada del agonista. Fuera de campo, las campanas que siguen sonando, que hemos visto comenzar a tañer por la monja segundos antes, y que provocaran en parte la caída de Judith Barton –transfigurada exteriormente en una Madeleine Elster– al vacío. "Una" que jamás existió. Mejor dicho, ésta cae porque desde su punto de vista ve subir una sombra al campanario; mientras que, segundos después, la mirada de Scottie –y la nuestra– ve que se trata de una monja católica, que se persigna y comienza a tañer la campana.

Hitchcock suma aquí toda la variada batería emblemática de ambigüedad barroca posible. Desde *La tempestad* de Shakespeare no se había conseguido nada similar…

La pregunta que se hace el espectador más que a menudo es: ¿Scottie no se arroja o no cae al vacío porque es salvado *in extremis* por la llegada de cierta brisa y sonido católicos a esa "capilla del dolor"?32 Y más aún: ¿Aunque ha sido presentado como un escocés, es decir un viejo calvinista y puritano, el aire, el viento del Espíritu es tan fuerte y

poderoso que franquea esa barrera al parecer infranqueable?

Sí y no. La convergencia polar de lo simbólico, según creemos, alcanza aquí su cima más alta y desde luego más compleja. La cima siempre es solitaria, y el vértigo una vez llegado allí, es por momentos insoportable.

Pero también vemos a Scottie quedar con las manos vacías. El cotejo entre el mundo platónico de las ideas o imágenes preexistentes, así como de la creación del mundo, mediante una selección y ordenamiento de tales, por un demiurgo que las recibe y actúa como amanuense, frente a la *creatio ex nihil,* pero por un acto de la voluntad divina y que crea también cada una de nuestras almas, que no preexisten en ningún paraíso perdido de los arquetipos sino que, son creadas en el momento exacto del engendramiento, es uno de los motivos centrales de la expresión mitopoética de *Vértigo*.

Luego tenemos la reconfiguración de la saga y leyenda artúrica, que también hemos examinado anteriormente, aquí de manera un tanto más extensa.

Pero la resolución de esta polaridad funcional se da precisamente en este final. Tanto el pasado pagano o precristiano del pensamiento, e ideario platónico, como el sustrato también precristiano del ciclo artúrico, actúan como móvil del desesperado erotismo delirante de Scottie. Que vive su propia o cree vivir su propia pasión, cuando no ejecuta más que la copia de una copia de un aciago demiurgo que –además– debe hurtar del inventario legendario de la propia ciudad de San Francisco, por ende de su pasado latino y católico.

Pero la pasión, lo "tristanesco", el "amor loco" que engendra esa copia maligna, antes parece funcionar, siquiera en un plano erótico, a la perfección. La *"second chance",* delirada *in extremis* por Scottie, aunque aquí se confunda con su profesionalidad anterior, suspendida por la aparición del síntoma del "vértigo" –que él cree auto "curado"–, es en lo verídico y real, la confesión involuntaria del proceder de Scottie. Crear una criatura pasiva y objeto erótico más pasivo aun desde la nada, *ex nihil*. El comprender –lo cual en parte es cierto– que estaba siguiendo nada más que los pasos de un demiurgo anterior.

"Él te hizo", grita y luego dice y afirma creer que Judith fue simplemente *"an apt pupil",* un discípulo apto y acorde a eso. Lo que lleva a Scottie –¿involuntaria, inconcientemente?– en forma directa a celar al Creador.

Gavin Elster se convierte aquí en mero puente, o tan sólo en un intermediario y vicario de Dios. Podría decirse que Elster es un Papa (un Padre) al revés, aunque no sepa que está procediendo de esta manera.

Veamos esto. Scottie cela que un "él" anterior a su yo haya hecho a la criatura, no que tiene entre sus manos, sino a la que "él" cree haber inventado desde la nada. Pero este él se transforma en Él, más allá de la conciencia de Scottie, cegada además aquí por la reviviscencia de su inmediato pasado en una profesion liberal, de la que ha sido suspendido al padecer vértigo o acrofobia.

Entonces este *memento* de amor pasión "tristanesco", sumado al substrato platónico indomeñado por las mores católicas (no por la teología y filosofía católicas, atención) es lo que lleva a Scottie a ese borde del que no cae, pero en el que queda con las manos vacías.

Sin vueltas: ¿Son esas manos vacías y esos brazos en cruz apenas esbozados, una lítote debida a la irrupción católica –cierto que tardía– en ese lugar donde el eros anterior estaba llegando a ser concretado de manera loca, pero con su propia lógica?

Es así si olvidamos un punto o pasaje intermedio. Una concreta tercera posición entre el eros pagano y el eros "tristanesco". Y que nos ha sido ofrecida en bandeja (¿no estamos en un lugar consagrado a San Juan Bautista?) poco antes.

Judith Barton ha sido, sí creada, o más bien co-creada por un auténtico amor equidistante del amor loco "tristanesco" y tardo romántico, así como de un platonismo sin la posterior corrección o calibración de la revelación cristiana. Es ese amor que una tercera mujer le ofrece y que le pide ser reconocido y tomado, y que él, regresado a sus fueros liberales-profesionales (y en parte psicológicamente reductivos), y Scottie envanecido de su saber anterior, no sabe re-conocer y menos sostener.

IV
ESPACIOS FIJOS, LIMBOS E INFIERNOS
EL HOMBRE EQUIVOCADO

El hombre equivocado alcanza las cimas de la altivez hitchcockiana. Logra todo lo que se propone, y desde una perspectiva oblicua a su obra. Las obras oblicuas son como los alfiles del tablero de ajedrez de un genio. Se cruzan en forma recta, pero sesgada, a lo largo de todo el campo de acción representado.

Está la obra confidencial, como *The Trouble with Harry*, que es su isla particular, paraíso propio a escala terrena. Luego la obra solar, la que cumple central, planetaria, paternalmente con expandir o, mejor dicho, irradiar sobre las satelitales –pero no sólo las propias, sino también las de sus seguidores y epígonos–; tal *Vértigo*. Finalmente, la obra que descompone al llegar a su meta vital y espiritual, la organización interna, la estructura solidaria de toda la anterior, que es prácticamente desarticulada, desarmada frente a nuestros ojos; como el mago Próspero antes de arrojar su varita al mar. Tales como *Marnie*, subrayadamente, pero también *Frenesí* y *Topaz*.

El hombre equivocado es entonces la obra alfil, la obra oblicua de Alfred Hitchcock. La que más crece en el tiempo, pero no la que está "adelantada" tan sólo, sino que aquella que "en tanto es la misma la Eternidad la cambia". Es pues la obra donde la veta secreta, la forma eficiente sienta sus bases. Y si, como ya hemos explicitado, una de ellas en el concepto del cine es el otro lugar, el *alter mundus*, el allende, un film como el que nos ocupa ahora se despliega en una variada gama de *alteri mundi*, como jamás no sólo su propio autor sino el mismo cine alcanzara a desplegar y a cartografiar. Puesto que el cine es también, o puede ser también, definido como una cartografía imaginaria, un relevamiento de *loci*, zonas anímico-espirituales que, sin abandonar el practicable histórico, se remontan a un tiempo hacia lo más alto y trascendente, cuanto a otro descienden a lo más profundo, oscuro e infernal. Todas estas "zonas" trazan un eje vertical puesto fuera de campo; y donde todo aquello que vemos, dentro de campo, sostiene su totalidad. Como indicadores materiales, señalizaciones; a la manera de boyas o tachuelas flotantes en el mar de la historia o clavadas sobre el mapa de lo concreto.

Tenemos dos *alteri mundi*, o un *alter mundus* dividido en dos semi-espacios, cerrado uno y abierto el otro. El primero con el que se abre el film y los consiguientes *credits*, es el interior del "*Stork Club*", donde trabaja como músico, contrabajista de la banda (cuyo *leader* se llama Peter Rotonda), el protagonista Christopher Emmanuel Balestrero. Resulta casi imposible describir cómo hace Hitchcock para inducirnos a ver como "otro lugar" ese espacio real del *night-club* lujoso de Manhattan, con parejas vestidas de noche y bailando un *slow swing*

como un jazz reducido a la medida de pequeños burgueses noctámbulos. La música etérea, irreal como nunca de Bernard Herrmann, suma ese aire nocturno y submarino de pecera y acuario. Los humanos parecen mecerse en una suerte de exigua territorialidad, como los peces tropicales escrutados por Konrad Lorenz en sus investigaciones etológicas. Lo humano parece haberse estancado, detenido en un espacio evolutivo que desconoce leyes taxonómicas precisas. Un limbo, o esa suerte de vestíbulo que Dante coloca como antesala del infierno en su Comedia. Seguramente, todo eso junto en esa imagen general unificada del auténtico símbolo perfectamente operativo.

Como segundo espacio, el abierto, luego pasaremos a un lento, paulatino y creciente en dolor, descenso a los infiernos, cuyo último círculo es la clínica psiquiátrica donde Balestrero ha llevado (¿en todo sentido?) a su esposa tras un colapso sufrido en ese periplo infernal. Que no analizaremos ahora y ni aquí. Sí, la última imagen, tras la resolución aparente del "caso", con ese plano abierto, algo también acuático y limbal, de un lugar "típico" de la Florida, donde el aire de familia de la reclame turística se une a la anterior, submarina y casi de pecera.

Estas discordancias visuales, casi táctiles se está tentado a decir, son las que más deben ser tenidas en cuenta para abrevar en la veta de las obras más, no ambiguas, sino variadas, entramadas; ahí está: *"rich and strange"*, como titulara uno de su films ingleses y en referencia al mago Próspero. Esta riqueza se nos aparece como "extraña" cuando no logramos arribar a la playa de esa isla de sentido.

¿Es que entonces el héroe aquí no ha logrado salir de nada, sino tan sólo pasar de un limbo al otro, del mundo cuasi estancado y cerrado de la rutina musical y del ocio rentado a otro, si bien más abierto igualmente cerrado en su propia insignificancia festiva? Ha sido Christopher
Emmanuel Balestrero por un corto –no para él, claro– lapso vital. Pero ¿No es el Hombre el que equivocadamente –con perdón de Hölderlin– habita la tierra? ¿No sugiere también que el hombre es más hombre en el dolor, la aflicción, el encierro y hasta la locura y la enfermedad?

Quisiéramos señalar y poner la mira en un tercer *alter mundus* que se da a mitad del film. Balestrero debe demostrar que, en la fecha de uno de los asaltos de los que se lo acusa, estaba en un lugar alejado. Junto a su esposa visita una hostería donde han pasado unos días de vacaciones. De poder demostrar su presencia allí, y de ser reconocido siquiera por otro de los huéspedes, podrá probar su inocencia. Marido

y mujer deben rastrear las huellas y sedimentos que han dejado en esos *tres* extraños durante las vacaciones pasadas allí. Recuerdan las cejas espesas de uno, el peluquín de otro y el aire de boxeador del tercero. Con esos datos rastrean personas que los han conocido y lugares por donde han transitado. Parecen haberse evaporado. Sólo existen ahora en el recuerdo de ambos, necesitados de su presencia "real".

En este periplo, Hitchcock acentúa el tono melancólico y otoñal de la fotografía en blanco y negro de su film, donde una atmósfera saturniana parece envolverlo todo. Donde el remate, y meta, de tal periplo atiene a la muerte de dos de esas presencias fantasmales que, se han diluido en un pasado irrecuperable. Con el agravante de que las "presencias" extrañas que habitan ahora ese departamento –por cierto el número tres– en el que vivió la primera de esas sombras ya desvanecidas, es una de esas parejas de niñas que el autor prodiga pesadillescamente a lo largo de su obra. Ambas, tras responder con sonrisas nerviosas, como atendiendo a una siniestra broma privada, a las preguntas de los Balestrero, se entregan de inmediato a sonoras risas, más obscenas aún, por reflejarse en la muerte que han anunciado de aquel ente diluido en el pasado; cuanto refractado en la angustia presente de la pareja que lo necesita para demostrar que han estado "allí"; en ese allí temporal.

Ya que el "allí" espacial fue representado por Hitchcock en la secuencia anterior mostrando el lugar de recreo desierto y arrumbado ahora bajo su propia ineficacia invernal. De ese choque entre una representación espacial y material del lugar, con la dilución de la temporalidad correspondiente que es irrecuperable y objeto de burla para quien no la ha compartido, tenemos el resultado de ese nuevo "descenso a los infiernos", el que llevará poco después a la propia señora Balestrero a la locura: una de las formas de volverse una extraña.

Tenemos el pasado como huella y como dato en la conciencia del presente que los busca, refractado en la plasticidad irrisoria de lo infantil y, por cierto, de lo futuro. El *descensus ad inferos* de la pareja protagonista hacia un pasado muerto, pero que se continúa como dato en ese presente. A ello se suma que acuden a una cita imposible donde son burlados *doblemente* por ese futuro indefinido, móvil y risueño, que se mofa de la muerte de un extraño y a quienes ellos dos extrañan.

Puede extenderse esta interpretación al plano teológico-metafísico. Es evidente que esta preocupación hitchcockiana por la temporalidad

propia, particular e indeclinable, es un mero reflejo del representar teológico. No es en cuanto a propiedad subjetiva que ese regreso al pasado es escrutado por Hitchcock, sino en cuanto a su significación metafísica: al dilucidar la permanencia en ellos de aquellos datos extraños, los Balestrero intentan que la "información" parcial que poseen en exclusiva particularidad, se transmute en totalidad.

Así como sabemos ahora que la información contenida en el propio código genético cumple a la perfección la definición aristotélica del alma, en cuanto que esta es la información de la materia.

V
EL MUNDO ES ESPEJO Y ENEMIGO
SOBRE *LA VENTANA INDISCRETA*

Videmus nunc per speculum in aegnimate;
Tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte
Tunc auten cognoscam sicut et cognitus sum.

(Vemos ahora mediante un espejo enigmático.
Más luego veremos cara a cara.
Ahora conozco en parte, más entonces conoceré
como soy conocido.)

San Pablo, Primera Epístola a los Corintios (XIII, 12)

Al principio tenemos a Jeff/ries como supuesto creador autónomo de una realidad fotográfica o realidad de proyección fotográfica, quien al ser suspendido de su continuidad formal-laboral, la traslada *modo sui* a su entorno y re-crea en ella, con ayuda de sus útiles desviados de sus fines operativos (pervertidos), un universo completo, al menos en cuanto a posibilidades vitales. Tomadas todas ellas de aquello que puede atisbar de las ventanas de sus vecinos, de ese termitero edilicio que lo rodea como un semicírculo. Puesto que Jeff habita en el centro de un conjunto de células que forman un semicírculo con respecto a su posición de espectador inmóvil.

Una herida profesional lo ha dejado en suspenso, suspendido de sus habituales funciones laborales, como en parte vitales. Es –como Scottie en *Vértigo*– uno con su trabajo; más aún, no existe fuera de su trabajo, se ha alienado completamente en él. Tanto que son los propios útiles de trabajo aquellos que emplea, desviándolos de sus funciones habituales, para crearse y fabricarse ese mundo particular y privado con sus vecinos, a los que primero espía y que luego va re-creando lúdicamente.

Todas las mónadas están habitadas por hombres y mujeres en soledad o en pareja. Tanto recién casados o matrimonios ya de años; hay hombres y mujeres solos y en diferentes grados de soledad, así como también diferentes manifestaciones espirituales y lúdicas: falsos y auténticos artistas.

Esta extensión fotográfica crece viciosa, parásitamente. Si bien, el artificio ya al comienzo es cuestionado moralmente por la asistente de Jeff –Stella– por su crudo realismo –“ojo por ojo”–, esto no es tenido en cuenta. Aunque también Jeff no tiene un lenguaje propio para oponérsele, sino que emplea el lenguaje conveniente a las circunstancias (como hace el “Hombre del subsuelo”) tomado de las revistas *midcult* de las clases medias. Por cierto, Jeff parodia con su voz y sus gestos los tópicos de tales publicaciones, pero también los dichos de Stella le parecen condiciones mentales atrasadas; populares y no arcaicas.

Stella es la figura coral, por lo general representante en el concepto del cine del llamado “sentido común”.

No podemos dejar de señalar también lo siguiente: Jeff es alguien que puede autoparodiar los tópicos que repite de oídas (o de vistas, revistas en rigor), burlarse en un modo algo tangencial al *camp*. Pero Stella cree a pie juntillas lo que dice, mas bien habla, y no es hablada.

De allí su función coral. A Jeff sólo le queda el recurso de tomar supuesta distancia con los lugares comunes que invoca. Stella habita en un lugar que en todo caso fue común; común también a Jeff…

Este primer diálogo, al comienzo del film, entre Jeff y Stella es pasible de todo un largo análisis que no podemos efectuar aquí. Bástenos señalar que se da en esta secuencia un fascinante “diálogo de sordos”, puesto que a las formas aparentemente primitivas de Stella –o arcaicas, según se ve–, se le opone un uso irónico-perverso de “lugares comunes” por parte de Jeff. Este no habla, es hablado. Será precisamente debido a esta carencia de voz propia la que “facilite” el centrarse en el sentido de la vista y en la acción de mirar para “sentirse”, creerse o pensarse activo y no pasivo, como le sucede con el habla y la palabra.33

Tras la negativa de Stella de “seguirle el juego”, Jeff intenta transmitir ese *“work in progress”* a Lisa, cuya máscara de frialdad profesional hace que pareciera vivir sólo hacia un exterior compuesto de la sucesión desfile-escaparate y hacia el exclusivo interior monádico de Jeff, en donde se exhibe en maniqueo blanco y negro al comienzo, en su primera aparición-visita. Allí su polaridad anterior-profesional es completa, y Hitchcock señala además la posible vampirización de Lisa sobre Jeff, quien al quedar detenido se encadena parasitariamente a su propia creación, aparentemente *ex nihilo*. A cuyos habitantes puede darles nombre, jugar combinatoriamente con ellos, pero a las cuales no puede acceder, ni física ni legalmente. Como lo comprenderá cuando intente intervenir en, o sobre una de esas mónadas que creía propias y particulares por ser co-creadas por su labor fotográfica.

Allí la ley se muestra externa a sus deseos, creada y codificada por los otros, y se le aparece como algo ajeno y hostil para detenerlo todavía más, ya que no parece servirle siquiera como apéndice posible para intervenir –aun en forma mediatizada– en ese otro mundo monádico. En una de cuyas células pretende ingresar y donde cree haber presenciado, o más bien editado sesgadamente imágenes y sonidos dispersos que llevan a un sentido posible.

Esta edición mental-intelectual es puesta en marcha por un Jeff insomne, en medio de la oscuridad y el silencio de la noche. Aquí “tenemos” tan sólo dos sonidos sucesivos –uno material y otro humano– que llevan a Jeff a prestarle, y sumarle una imagen concebida en su mente. Siendo esta acción el primer pliegue o quiebre en su acto anterior de mirar-crear. Puesto que aquí se tiene apenas un par de sonidos sin imagen alguna, salvo las que les presta quien hasta ese momento era sólo un pasivo mirón de imágenes ajenas.

Es este un nuevo sentido posible al que la ley no sólo no puede refrendar, sino que, mediante su discurso instrumental, se encarga de tirar por tierra cualquier pretensión de verosimilitud, así como de posible existencia autónoma-imaginaria.

Así la co-creación viciosa-fotográfica se ha vuelto, en su encuentro con la ley, no sólo estéril cuanto ridícula. Tal la pretensión de Jeff hacia Doyle con quien se expresa de manera infantil. Es que el ludismo anterior de fabricación viciosa y subjetiva se vuelve infantil, pueril, al ser comunicada al otro-como-ley. Es como sucede en el erotismo cuando logra sus fines o se traduce en sexo.

Dándose aquí la singular paradoja de que en el momento de su destrucción legal, la particular edición de Jeff es co-asumida por Lisa quien, por cierto, oscila entre hacerla propia y particular de la polaridad completa. "Creemos que Thorwald es el asesino", dice sin más a Doyle en cuanto lo conoce; uniendo el plural en su contra, y como forma de solidificación hacia cualquier invasor.

También la ley de Doyle, o la que él representa, se vuelve doblemente puritana en el ámbito de la esfera privada de esa "noche", que ambos se aprestan a pasar juntos. De allí queda el intento de Lisa de emplearla como forma apendicular del funcionamiento polar endogámico luego de ser devuelta al limbo de las imposibilidades. También cuando Jeff dice en tono de broma el intentar "empezar de cero" –con "*Miss Torso*" como al comienzo del juego–, anular el acceso físico a esa pantalla-colmena, para dedicarse a interactuar exclusivamente dentro de la mónada propia-polar, recién conquistada y compartida.

Esa noche que pasarán juntos hace *pendant* con la puesta en negro anterior –*nigredo*– donde Lisa ("Contame todo desde el principio") precipita la metamorfosis haciendo que ambos como par–pareja hagan fuera de campo –por primera y única vez– con "nosotros", devolviéndonos súbitamente a nuestra condición de tales/ espectadores. Ese cambio de eje visual nos hace concientes de que interactuamos con ambos de tal forma como Jeff y Lisa –ahora unidos bajo el mismo yugo (*con-yugue*) de la imaginación viciosa– se aprestan a hacerlo con las criaturas traídas a la luz fotográfica por Jeff.

Aquí Lisa es llevada a morder el fruto del conocimiento. Fruto agridulce en este caso, como por lo general cultivan el concepto del cine y otras poéticas contemporáneas.

Esa segunda visita de Lisa, vestida toda de negro, actúa como el

proceso de "nigredo" o puesta en negro del proceso alquímico. En esa precipitación se pasa a la fase siguiente de la transmutación, o todo el proceso se solidifica en lo negro. Se quema. A partir de allí, aquello que está en cocción, o se volatiliza volviéndose sutil, o se precipita a lo oscuro, solidificándose.

En su tercera visita –ya vestida de blanco y verde claro– y pasada o siendo atravesada la fase infantil o lúdica de comprensión de la creación-viciosa de Jeff, que ahora Lisa comparte, tenemos la transformación o la expulsión del elemento-ley fuera de la esfera privada ya completa de Jeff-Lisa. Aquí las copas de brandy en su giro circular –y que forman un círculo también oscilante por vicioso–, precipita entonces a un componente sobrante, y ese *tertio excluso* es expulsado fuera de la polaridad ahora completa.

Por cierto, ese "estar de más" se emblematiza cuando Doyle se arroja sobre el cuerpo, parte del contenido de la copa de brandy. La ley, lo legal –lo atado al libro como veremos– es vuelto a expulsar de esa célula-celda-mónada donde el hombre y la mujer vuelven a ser toda la humanidad, pero llevados por su propia imaginación a construirse un *alter mundus* particular e intercambiable con la *creatio ex nihil* del hombre como material base o materia prima.

Expulsado el elemento hostil por la conyugalidad, ésta se queda sin ley y sólo resta la legalidad hondante de la marca cainita.

Obviamente, ese Edén ficticio, fotográfico, a escala de los propios deseos de Jeff, habrá de producir, engendrar una falta, un crimen, un pecado. El saber/lo nuevamente; el saber y el conocer del árbol del bien y del mal será la nueva caída; mejor dicho la re-caída melancólica a la que será llevado este fautor vicioso por una de sus propias criaturas que ha escapado de su cerrazón monádica para invadir la del propio creador ocioso.

Es entonces cuando Jeff "puede", o cree poder intentar empezar de cero y es Lisa quien se encarga de obturar el acceso físico, material, a ese mundo paralelo diciendo que "si fuera necesario estaría dispuesta a mudar enfrente e interpretar, cada hora, la danza de los siete velos". Referencia irrisoria y prospectiva a la cabeza seccionada de la señora Thorwald, como también a su sortija de bodas, cosa de la que nos enteraremos al final...

Puesto que el círculo y la esfera serán las figuras matrices de este film y de buena parte de la obra hitchcockiana. También el número dos y el mitologema del doble. Claro que esto ya es compartido con la parte

más perfecta del concepto del cine, así como de buena, la mejor y más operativa parte del arte contemporáneo. Pero esto ha sido ya tratado en otro lugar, y lo volverá a ser en su momento.

En su otro eje, el de significación simbólica teológica-metafísica, tenemos a Jeff primero como un *“deus sive natura”* 34 spinoziano. Una divinidad panteísta que, para decirlo con las brutales palabras de su creador, “no ama ni detesta a nadie”. Así, este dios spinoziano da nombre a sus criaturas, las observa a la distancia, juega con ellas, comenta sus acciones de manera entre lúdica y erótica, pero no se inmiscuye con ellas.

Recién será con la aparición del dolor, de la mancha en su creación, que intentará intervenir; claro que se ve a sí mismo impedido, inmovilizado para ello. Es no sólo cuando Thorwald mata a su mujer –algo que puede imaginarse como algo terrible pero ocasional, algo privado y realizado en la oscura intimidad de su propia mónada–, sino cuando esa mancha, ese carácter malvado se extiende hasta matar al pequeño perro del matrimonio vecino.

Ambos, ahora y de consuno, observador y observado, criatura y “creador” saben, “conocen”. Estamos aquí en el eje de toda lectura y de toda visión teológica-metafísica que se precie como tal y que no emplee trucos de funambulismo lingüístico y de torsiones expresivas para evitar ver cara a cara estas cosas.

El conocer. El saber. El conocimiento como primer desafío, transgresión, tentación, en suma, como pecado original y la consiguiente prosecución de ese alfa teológico hasta su posible –¿o deseable?– Punto Omega.

Allí es cuando el dolor entra en el corazón de Jeff, y de ese dios panteísta e indiferente que era hasta entonces la única sustancia posible y la única existencia, siendo sus proyecciones vecinales tan sólo emanaciones de esa única sustancia extensa y pensante que les da sentido, pero que no interviene en sus acciones. Son esas zonas que todavía no existen en el corazón humano, y para que puedan existir –al decir de Lèon Bloy– “Dios pone el dolor en ellas”.

Pero aquí ese dolor busca transformarse en justicia rápida, en “ojo por ojo”, en venganza y en invasión sin más de la mónada privada de Thorwald que parece haber escapado a la escrutable y diaria impasibilidad a que la sometía la mirada de Jeff y que así creía darle entidad propia.

Ha habido una elección en una de ellas, por más que haya sido –ahora lo comprende– una elección, un movimiento propio, un tropismo autónomo de la criatura y que le ha hecho conocer el mal, y que se lo ha inoculado en su propia alma, al hasta ese entonces impasible dios panteísta, no interviniente; pues estar en todo, es también estar en nada efectivo.

Así Jeff recurre a la ley escrita, legal, penal, y no por nada en manos, detentada o representada por un amigo de juventud y compañero de armas durante la guerra. Este, que es ahora policía, se burla del pedido de Jeff de que simplemente entre sin más en el espacio thorwaldiano y busque lo que haya que buscar para probar el asesinato cometido por su habitante.

Pero la propia inmovilidad profesional y física de Jeff se ve reduplicada en la inmovilidad de esa ley que ese dios spinoziano ha entregado a los hombres para que la codifiquen, y que hace imposible cualquier intervención directa, o toda justicia distributiva.

Son esas docenas de complejísimos libros –como el Código Penal– los que codifican, pesan, miden, calculan esa justicia, y no la ley inmediatamente retributiva, que ahora invoca un Jeff agitado por intervenir en forma directa.

Es allí que su parte femenina y móvil toma cierta independencia de Jeff, y, en su polaridad, se cuela separadamente en la territorialidad de Thorwald para buscar huellas, signos que prueben lo que Jeff ha intuido o imaginado oscuramente, desde su punto de vista y que puede ser un solipsismo fantasioso.

Incluso su amigo Doyle tiene no sólo otro punto de vista sino uno concreto, material, de la presencia física y viva de la supuestamente asesinada señora Thorwald. Punto de vista que además es compartido por todos los espectadores del film, a excepción de Jeff, que se ha quedado dormido apenas por unos –"esos"– instantes. Son los llamados "instantes de naturaleza".

Desde luego que el único signo y soporte material que Lisa encuentra al invadir la esfera de Thorwald es la sortija de bodas, la que, además, pone en su respectivo dedo anular para mostrarla desde ese lugar hasta la esfera de Jeff. Esfera ahora habitada por algo vital (propio o a punto de serlo todavía más) de Jeff; un ya no tan pasivo espectador-fabulador.

El propio gesto, que es a la vez ritual, policial-legal y hasta burlón-

irónico de Lisa, es de consuno observado sólo por Thorwald y no por la habitualmente ciega función policial. Más aún, al hacerlo, aquél consigue unir y hacer converger en su mirada el gesto de Lisa con la dirección opuesta y mónada respectiva a la que se dirige esa señal.

En esta ceguera puede rastrearse y cifrarse la inutilidad o torpeza que presenta la función policial en los films de Hitchcock. No sólo porque usurpa un lugar sacerdotal reemplazando al pecado por el crimen. Sino porque es ciega, carente de visión en los detalles que constituyen el intercambio de signos vitales entre las personas, en especial entre aquéllas en que cunde o circula una necesidad, pasión o deseo amoroso. Así como puede establecerse con toda seguridad que el eje temático de la obra de Hitchcock son las diversas formas del amor, desde el más excelso al más perverso, y ante todo eso la mirada policial es ciega de un extremo al otro del segmento vital erótico-amoroso.

Este segmento o deriva del amor necesita todavía de Jeff un paso más hacia el conocer. Ese Jeff, primero dios panteísta indiferente que no ama ni detesta a nadie; luego ese dios celoso que busca un castigo inmediato de la mancha producida en su creación, pero que –y la propia ley en forma de libro lo detiene– necesita otra transformación; otro paso metamórfico.

Necesita no sólo hacerse presente sino vivir, con-vivir en su propia creación-cosa en parte ya realizada por su apéndice femenino-alma–; cuando Lisa invadiera la mónada de Thorwald, sino ser y padecer dentro de ella.

Será finalmente el propio Thorwald, quien invocado por un error de comunicación de Jeff –que cree comunicarse con Lisa y es interceptado por aquél–, quien invada ahora la mónada donde éste permanece inválido e inmóvil. Tras intentar defenderse por cuatro veces con los flashes de su cámara fotográfica, que ha empleado antes para instrumentalizar su creación perversa, Thorwald lo arrojará por la ventana.

Allí es cuando Jeff padecerá en su propia creación, y el pasaje final al Dios crístico será cumplido. Al caer, momentáneamente fijará los brazos en cruz, y Lisa lo recibirá tras su caída. Y el propio Doyle aceptará que ahora tendrá fundamentos para castigar a Thorwald.

La justicia sólo podrá ser posible cuando el creador solipcista, y luego legalista (aunque detenido por su propia legalidad educida de sus mandamientos) se vuelva humano, pero de una humanidad

participante y comunitaria; una humanidad que padezca en ese patio, lugar intermedio entre ambas esferas, y que sea escenario de su propia pasión y sufrimiento.

El indiferente Dios spinoziano y el legalista del Antiguo Testamento, debe hacerse parte –crísticamente–[35] de su creación. Participar mediante la con-pasión. Debe sufrir en él, y ser también sangre y carne de esas carnes, y sangres adoloridas.

VI
EXCURSOS

1. De la kermés a la casa Bates

Vemos en la historia del significado de esta palabra –kermés– todo un desplazamiento semántico que, como tantos otros, indican a la perfección el trazado de las huellas hermenéuticas que intentamos seguir. Lo que he llamado *ricercar*.

"Kermés", del neerlandés, y del flamenco *kerk,* Iglesia y *mis*, misa. Celebración, fiesta de o alrededor de una iglesia. Con el derivado-degradación posterior de fiesta al aire libre, "campestre", para después contaminarse o yuxtaponerse a las españolas "verbena" y "romería"; y terminar significando –en el siglo ya pasado–, fiesta de recolección de fondos, vagamente relacionada con un colegio religioso-católico. Ya en desuso –término y ¿representación?– incluso en casi todos los lugares en que solía habitar...

Recordadas con tedio por todos aquellos que asistieron casi obligatoriamente a sus menguados, y pareciera que últimos fastos, en la segunda mitad del siglo pasado, guardaban sin embargo todavía –como los *carnivals* y *revivals* norteamericanos– ciertas huellas o sendas perdidas de esa misma tradición errante –y por cierto, estrictamente esotérica– que, sin la fijación correspondiente de la que se habla aquí, quedaron en estado de vacancia y/o materialización simbólica, del mismo modo que sus otros antecesores errantes, hoy también materializados. Así el propio circo, la feria, el parque de diversiones, lo que queda del *varieté* y hasta del cabaret...

Así los juegos de lotería, de puntería, prendas y de "tiro al blanco", con objetos flotantes y con sus tenderetes de papel maché. Así su distribución, en doble hilera como su *atrezzo* menguante y repetido de confeti, serpentinas y la música siempre estrepitosa. Y así también los inevitables excesos –en especial alcohólicos– y la ineludible confusión de roles, por ejemplo las madres de familia atendiendo ("sirviendo") en los puestos y quioscos de todo resto de fiesta, aun de los más exangües.

Varias de las pinturas –incluso de las más conocidas– del Bosco y de Brueghel –flamencos ambos– son estrictamente representaciones de kermeses, y ambos pintores, más allá de tanta bambolla "oculta", fueron los encargados de fijar, en esa segunda diáspora plástico-arquitectónica, determinadas ceremonias todavía vigorosa y

plenamente existentes en Flandes, y ya –sobre todo en el segundo– vueltas o mejor dicho reconfiguradas en “fiestas populares”.

Es muy posible que en esas kermeses originarias, y en sus tiendas y en sus “puestos”, ciertas figuras del Bosco, que nos llenan ahora del asombro más “oscuro” no fueran otra cosa –o *muy otra cosa*– que prendas lúdico-festivas absolutamente naturales, al menos en Flandes.

Es imposible dejar de mencionar el fascinante malentendido que surgiera a partir de una declaración de Alfred Hitchcock –como tantas de las suyas, por lo demás– en el momento del estreno de *Psycho*. “Hay que recordar que *Psycho* es un film hecho con mucho sentido de diversión por lo que a mí respecta. Para mí es una película divertida. Los procesos a través de los cuales hacemos pasar a los espectadores, vea usted, son algo así como el recorrido por la casa de sustos de una feria.”

Esta declaración causó escozor incluso entre los propios defensores y apólogos de la obra de Hitchcock, por ese entonces y después. Robin Wood, pionero en la misma Inglaterra de la exaltación crítica de este autor, dedica varios párrafos justificatorios, y esboza mil y un argumentos para –¿cómo decirlo?– impedir que el propio artista le arruine la apología a su crítico.

Tal vez era algo prematuro de comprender o el hermetismo hitch-cockiano era superior a sus críticos de entonces. Antes que nada, deben tenerse en cuenta dos cosas. Primero su habitual cualidad auto-denigratoria, en parte auténtico *jeu d’esprit,* y en parte cautela “jesuítica”.

Pero por sobre todo cabe destacar otro detalle mucho más importante. Hitchcock estaba diciendo *–mutatis mutandis–* nada más que la verdad, como les gusta hacer jurar a los jueces de su país natal.

Una verdad doble en todo caso. Es evidente que siguiendo o intentando ver, o rever el film que nos ocupa con lo que se viene desarrollando aquí, que *Psycho* es, a su manera, una recorrida por el tren fantasma, la cámara de horrores y hasta por la “casa de juegos” con sus prendas y sus charadas. Así como que el propio Norman Bates puede ser visto como una manifestación del arcano del tarot conocido como “El Fol”, un avatar totalmente enloquecido o “puesto en negro”. También como el guía invertido, el mistagogo “al revés”, que conduce a su manera a los perdidos en sus inmediaciones y a quienes luego *burla* dentro de sus dependencias.

Todo el film es un juego hasta develar una identidad falsa o trucada, que resulta muerta y hueca cuando finalmente la contemplamos. Además del doble juego, donde –si queremos–, podemos adivinar antes del final la verdadera identidad de la "señora Bates", exactamente en dos escenas, para continuar especularmente el tema del doble.

Desde este ángulo –que obviamente no niega los demás y varios sentidos, aunque esotéricos– se comprende el uso del travestismo, la confusión de roles, el mironeo y hasta el *topos* del espejo insólito que asusta a quien no espera su "presencia", y muchas otras cosas.

En especial la recorrida por la casa Bates realizada por Lila –todo un nombre–,36 hermana de la desaparecida Marion, es fiel reflejo de lo que aquí se dice. Lo tenemos casi todo: la escalera en espiral, el paso del sótano al altillo y de éste a aquél. El ingreso a la tumba o al mundo de los muertos: las dos tétricas manos de bronce adquieren allí otro significado, sin dejar de sostener todos los anteriores, claro está.

Podría seguirse interminablemente. Por ejemplo, el desenmascaramiento final, que coincide nada menos que con la contemplación de la muerte y de un cadáver como un estadio del *Memento Mori*. Todo ello en un *"fruit cellar"* (como repite dos veces "la señora Bates"), es decir, y como se ve al final, un sótano o celda donde se han puesto a madurar frutas, en este caso manzanas.

Desde luego teniendo siempre presente que ambas hermanas se apellidan Crane, es decir, "cigüeña".

Anteriormente, Hitchcock había rodado escenas desarrolladas en lugares como *carnivals* (*Strangers on a train*), en ferias-kermeses (*Stage Fright*) en el carromato de un núcleo errante de "fenómenos" (*Saboteur*) y, al comienzo de su obra, en circos (como en *The Ring* y en *Murder*).

Todos esos recorridos por casas de sustos y luego de trenes fantasmas por lo oscuro, lo tenebroso e incluso lo macabro o siniestro, eran continuidades degradadas de las pruebas del laberinto, los ritos de pasajes por dédalos y de todo aquello que "conocemos" en forma erudita –es decir aquí, profana– de los ritos oraculares de Delfos y de la Sibila de Cumas y, sobre todo, de los misterios de Eleusis.37

Podría decirse aquí que con *Psycho* se produce ya la autoafirmación de la Clase B como estilo y no como troquel de producción, resolviéndose en una forma de presentación y en un modo. Este film es como aura o

look, como aire de familia, indudablemente B. Incluso por su costo muy inferior a todos los films inmediatamente anteriores de Hitchcock: *El hombre equivocado*, *Vértigo*, *Intriga internacional*.

En esta obra convergen también en plenitud, una forma esotérica culta y sus modos de-gradados concientemente a partir de la diáspora de la cultura tradicional. Breve: con *Psycho* convergen Eleusis y el tren fantasma.

2. Nuevas notas sobre el cine fantástico y de terror

El personaje epónimo del film fantástico y de terror, es un avatar y reconfiguración del elemento saturnino.

Saturno-Cronos representa simbólicamente la caída en el tiempo, la temporalización y la pérdida de la edad de oro. Lo plúmbeo y melancólico, y también "el humor negro".

La edad de oro es la forma mitopoética del paraíso perdido. Es una pre–visión de la caída judeo-cristiana.

El *"feroi"* (sujeto portador) del terror es entonces, alguien caído en la temporalidad horizontal pero que guarda reflejos –confusos, híbridos, etc.– de esa verticalidad anterior y cuyo emblema es la Edad de Oro.

A la "edad de oro" se la asocia con la infancia. Esta infancia es tanto la temporal biológica como el momento infantil –y por ende lúdico– de la humanidad o de cierto estadio de la humanidad.

Tomemos dos *feroi* epónimos de estos films, Norman Bates (*Psycho*) y Michael Myers (*Halloween*).

Ambos son custodios de una edad de oro particular, remitida a la infancia, pero reconstruida mediante una atadura loca. Este nudo de locura consiste en el plegamiento absoluto, a un momento primero y hondante que los lleva a ejecutar las dementes acciones posteriores.

Ambos emplean formas y motivos lúdicos: la máscara, el disfraz, el travestismo. Ambos son entidades al margen. En ese margen –que no es marginación– se depositan todos los detrita de una determinada comunidad.

La escena hondante de ambos es referida al sexo y refiere a un abandono erótico-sexual que no puede re-convertirse en erotismo usual. Por ende, este erotismo no usual se vuelve extensión perversa de esa escena hondante que implica la pérdida de la secuencia edad de oro-infancia-inocencia.

Claro que el mitologema de la edad de oro-Saturno es de los más hondantes, y por lo tanto, más complejos que existen. Atiende a lo metafísico, pero también a lo político; refiere a la humanidad en tanto

biología general, como a la estrecha relación personal y particular padre-hijo. Pero como toda creación mitopoética, mantiene una convergencia con elementos polares.

La expulsión-caída de Cronos-Saturno debida a su hijo Zeus, que evitó –mediante un “disfraz”– ser devorado por aquel padre-tiempo, convierte, transforma al dios padre primero de la edad de oro en un peregrino terreno, generalmente emblematizado como un viejo vagabundo y mendigo que acecha en las encrucijadas.

En su transformación metamórfica o reconfiguración, tanto *Psycho* como *Halloween* recurren a la casa como centro de condensación simbólica. Tanto la casona Bates, opuesta en su estilo recargado victoriano a la ringlera de *bungalows* funcionales –a los que aquella mole parece dominar–, como la casa de los Myers, a la que cíclicamente Michael vuelve a habitar-poseer. Aquí son los simétricos y repetidos chalets de pequeño pueblo del Medio Este, los que ofician en conjunción con los parejos y repetidos *bungalows*.

¿De dónde proviene el simbolismo de la casa en ruinas-abandonada-embrujada? Desde luego que de la mansión Usher y, en parte, de la anterior *Casa vacía* de Hoffmann. Este símbolo de lo anterior-material y de una fijación económica de un tiempo ido/caído, es empleado en los relatos literarios y en los fílmicos, como soporte de la edad de oro. Todas casas marcadas por una primera sangre delictuosa originaria. Todas extensiones apendiculares de sus habitantes monstruosos, y todas extensiones expresionistas de la fagocitación de cualquier peregrino o curioso que penetre en sus dependencias.

La figura saturnina refiere a la edad de oro y a la infancia. A la pérdida de esa edad de oro y de “los verdes paraísos infantiles”. Esta pérdida o expulsión paradisíaca refiere a su vez a la pena de la individuación, tal el dichoso castigo o marca del pecado original. El “se vieron desnudos” del Génesis tras la caída, no refiere solamente al uso de la sexualidad polar efectiva, sino al descubrimiento de esa misma polaridad. Es decir, cuando se hizo efectiva mediante la caída en el tiempo de esa temporalidad, marcada por el principio de individuación, cuyo sello hondante es la diferencia manifestada en los órganos genitales. De allí mismo ese intento repetido, desesperado, lúdico o infantil de regreso al inicio, de volver a cero o comenzar de nuevo, ese retorno al Paraíso se marca o se busca mediante la indiferenciación sexual; ya sea mediante el androginismo o mediante el intentar borrar esa propia polaridad.

Nos apartaría del tema de estas notas el intentar el catálogo o

descripción de tales modos de vuelta al origen. Nos centraremos en los modos definidos mediante la representación de dos de estos personajes y manifestaciones epónimas en el concepto del cine ya analizados en las notas anteriores.

Tanto Norman Bates como Michael Myers buscan conservar o recuperar perversamente esa edad de oro referida a la infancia y a lo infantil. Ambos han sido abandonados a su temporalidad por su madre y su hermana respectivamente. Ambos han padecido ese abandono intraespecífico por el uso de las sexualidades de ambas mujeres. Una diferencia raigal, es que Norman ha matado de consuno a la que ha producido el abandono y al objeto sexual de ese abandono, el amante de su madre. Michael no, sólo lo ha hecho, al menos en la escena hondante, con su hermana y por eso intentará paliarlo a su vuelta con un objeto sustituto. No por nada travestido en un fantasma…

Ambos intentan reparar esa "falta" mediante la eliminación de mujeres, todas ellas indiferenciadas en cuanto a su *status* social, espacial, cultural moral, etc. Puesto que es lo femenino, y no la realización temporal-histórica de lo femenino, lo que quiere tacharse, borrarse, eliminarse.

Tomemos sendas escenas de ambas representaciones fílmicas. Norman espía a Marion Crane a través de un pequeño agujero practicado en una reproducción de un cuadro que representa una escena erótica "clásica": *Susana y los ancianos* de Rubens. Ve a la mujer desnudarse para entrar en la ducha, pero cuando concreta esa desnudez, Norman deja de mirar.

Michael observa esa noche de brujas a su hermana Judith en la prolegomena y en el *post coitum*, pero no en el momento exacto de la realización efectiva de la cópula.

Así, en su iteración perversa, ambos han obliterado la genitalidad femenina; la masculina no aparece –ya veremos cómo–, lo que los ha reconducido a una suerte de perverso Edén y de morbosa edad de oro particular, en la cual la individuación mediante la polaridad genital no se ha producido. Por ello repiten ese gesto originario para garantizar el *status* edénico particular.

Para sus *performances* ambos llevan máscaras, disfraces y travestismos. Recorren laberintos particulares y levantan charadas privadas. Vuelven o re-curren cíclicamente a sus moradas cainitas e iniciales. Lo importante aquí es que tanto uno como el otro no asisten visualmente a la consumación física de la polaridad sexual. Lo que lleva al

travestismo de Norman y a la cuasi androginia de Michael. En este, el blanco de su máscara inexpresiva, como el mismo *overall* que actúa de consuno como máscara del resto corporal y vestimenario, forma, o así lo intenta, una suerte de travestismo o, en todo caso, de indiferenciación.

Es decir que buscan tachar, eliminar todo rasgo diferenciador, propio e intraespecífico en sus respectivas *performances* perversas. El mismo *overall*="sobre", "encima de todo", nos da la clave de esta busca de tachar o borrar la pena de la individuación…

Hay dos excepciones extraespecíficas que tanto Norman como Michael eliminan. Dos hombres. Norman lo hace con un invasor a su laberinto particular, alguien que sólo busca allí un elemento material, el propio dinero cuyo peso específico ni siquiera ha notado Norman luego de borrar todas las huellas de lo hecho por su travesti espiritual. No todas, la única huella que queda es un trozo de papel con una resta aritmética, siendo esto también algo referido al dinero y a lo material.

Arbogast, el detective de una agencia de seguros, es expulsado literalmente por la escalera (clímax) hacia el anticlímax de su muerte, tras serle tachado uno de sus ojos. Este ojo obliterado, esta mitad de una visión normal, o habitual es tipo recurrente en el diseño del concepto del cine.

Michael, como se ha adelantado, tacha a un invasor de muy similar naturaleza en su regreso perverso a la edad de oro. Pero que le sirve como objeto sustituto de aquel originario que descendió casi huyendo por la escalera aquella noche de brujas… De allí ese *locus* extraño, buscadamente grotesco, absurdo, cuando Michael, tras haber clavado literalmente contra la pared, y puesto en alto (como un trofeo) al personaje sustituto del originario, lo mira detenidamente, moviendo, girando la cabeza, como buscando re-conocer algo ya en parte conocido; befa seguramente del *locus* paulino del espejo y del cara a cara.

De allí también –y como adelantábamos– que luego Michael opte por improvisar un disfraz con una sábana que cubre su cara y torso, sumado los anteojos de quien acaba de colgar contra la pared y mirar detenidamente. Ese improvisado fantasma, que ocupa el lugar del personaje sustituto originario toma el lugar imposible –fantasmático– de aquel que sólo vio junto a su hermana Judith en los prolegómenos, cuanto en el *post coitum* de esa noche de brujas originaria. Cuando por cierto Michael Myers llevaba un traje y una máscara de *clown*, de payaso.

3. Genealogía del payaso loco

En la comedia clásica o media, existen tres personajes-tipos, tres máscaras: "*eiron*", "*alazon*" y "*bomolochus*". El *alazon* lo hemos tratado ya in extenso en nuestro *La pasión manda*. Del *eiron*, baste decir aquí que de él se deriva el término y concepto de ironía. El *bomolochus* es el patán, el necio, el loco, el zafio, el inclasificable, fugitivo y huidizo precisamente de todo calificativo, moral, social, histórico, etc. Este se transmutó tanto en el bufón circense como en el arlequín de la *Commedia dell'Arte*. Pero antes tuvo una metamorfosis muy importante siquiera de puntualizar aquí.

El arcano del tarot conocido como "El Fol", el necio o loco, no lleva numeración y por lo tanto se corresponde con el cero. Es una figura que atraviesa un camino, que lleva anudado sobre un palo colocado sobre su hombro un hatillo, y en su mano un cayado. Un perro le muerde la pantorrilla o las nalgas según las diferentes versiones. Lleva el collar de cascabeles y el gorro tricorne.

Se trata de un "loco" en sentido doble o convergente, que guarda todo símbolo tradicional. Loco viene de *locus*, es decir, alguien que permanece en su lugar y no puede parar. De allí el perfecto argentinismo de "estar rayado". Como el disco que repite sin parar la misma parte de la grabación anterior. Obviamente la grabación puede –y debe– ser entendida en sentido etológico, según la definiera Konrad Lorenz. Esta grabación temprana con el objeto intraespecífico puede ser fallida, y de allí la resolución perversa, loca, es decir local y localizada, en cierta territorialidad infantil que se torna territorialidad seudo edénica.

Dice Lorenz: "Hemos denominado grabación al proceso de adquisición del objeto de los impulsos innatos carentes del mismo y que se orientan a sus congéneres. La grabación efectúa entre las características del objeto una selección peculiar y misteriosa: fija exclusivamente características supraindividuales". Y también: "Señalaremos finalmente que, dentro del campo de la psicopatología humana, se conocen casos en los que se ha observado una fijación irreversible del objeto de impulsos determinados, la imagen de cuya sintomatología es igual a la ofrecida por el comportamiento de aves cuya adquisición del objeto no se realizó en forma correspondiente a la especie".[38]

El arcano de “El Fol” del tarot muestra “por el contrario” a una figura en plena marcha apoyándose en un cayado, claro que con un perro detrás que le muerde las nalgas. En su polaridad convergente esto nos dice que puede ponerse en marcha o quedar detenido por lo que lo ataca a sus espaldas. También lleva, carga una bolsa o escarcela, que es tanto las potencialidades que puede abrir todavía, como el caos indiferenciado que puede arrojar y sembrar a su paso y alrededor. Desde luego, esta escarcela refiere también a la bolsa testicular, puesto que es la encargada de engendrar tales potencialidades o demencialidades.

El arcano de “El Fol” fue reconfigurado durante el barroco con la perícopa evangélica de “El hijo pródigo” en una célebre pintura del Bosco. Eso que suele llamarse, en estilística, *contaminatio*.

Norman y Michael en mitopoética, representan lo descrito por Lorenz y lo llevado al sentido metamórfico por la genealogía de “El Fol”, *clown*, saltimbanqui, funámbulo, bufón y un larguísimo y más que complejo etcétera. Tal vez podría argüirse que lo vuelto concepto clínico por Lorenz es cierto puerto al que arriba la simbólica tradicional en sus diferentes avatares, sin por ello –y esto, me permito decir, es la clave de las claves– perder en su punto de llegada nada de las articulaciones anteriores que son no conceptuales, sino metamórficas. De allí que el concepto del cine por su propia especificidad –por su *“inscape”* más que por su *“landscape”*– es el encargado de articular ambas sendas hermenéuticas en una plena y convergente representación.

Tanto Norman como Michael han concretado perversamente su grabación del objeto originario. El objeto es de cuidado –de cura– y de protección dentro de un ámbito privado y endogámico. A lo intraespecífico que es lo cubierto, lo interno –hogar, dormitorio, cama– se lo intenta tachar de toda intromisión extraespecífica. Lo humano como especie ya forma toda la intraespecificidad posible, claro que si se toma un desvío en la fijación primera del objeto, algo de lo humano se vuelve otredad agresiva y polémica, y de allí que deba ser tachado para volver a ese refugio territorial que sostienen la infancia, el hogar, la casa.

La última y posible reconfiguración de la figura del *bomolochus*, de “El Fol” y del bufón, luego llevada o refugiada en la diáspora circense mediante los atributos del *clown*, del tony y el augusto, reconvertida en dúo o monólogo de cabaret, de excéntrico musical y de funámbulo, es la del “*masked mad*” del concepto del cine.

VII
EL OJO QUE TE MIRA
SOBRE *LA VENTANA INDISCRETA, EL HOMBRE EQUIVOCADO* Y *PSYCHO*

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

Antonio Machado, Proverbios y cantares. I

1.

Como se habrá notado *La ventana indiscreta* es el único film donde su autor hace su habitual cameo, pero con una notable diferencia. Aquí actúa, no es una figura de paso que se entromete en su creación para hacerla completa, a la manera de Cervantes en *El Quijote* o de Velázquez en *Las meninas,* y otros varios ejemplos que podrían sumárseles.

Aquí indica algo dramático, "actúa"; más aún, aparece en una esfera privada y en relación con un protagonista ya conocido, y además lo hace bien avanzado el relato…

Lo que hace es, al parecer, muy sencillo. Surge "como de la nada" en el departamento-estudio del pianista y compositor, Hitchcock aparece allí indicándole el reloj puesto sobre la chimenea mientras le da cuerda.

Veremos esto en relación con la económica del film y luego su simbólica, siendo esta particularidad algo que también da a esta obra el carácter de pieza central o totalizadora.

La acción y diégesis se desarrollan en esa zona bohemia conocida como Greenwich Village, aunque con todas las modificaciones que el autor necesita para su puesta en escena.

Allí, en el edificio frente al cual se encuentra la mónada de Jeff, habitan entre personajes solitarios, dos o tres artistas, o que se creen tales. Este pianista-compositor, la llamada "*Miss Torso*", y una escultora en la planta baja. Esta pergeña obras abstractas a las que, como suele suceder, adosa un título de tipo contenidista-sentimental, para desviar su vacío e inepcia creativa. Y de paso les da un rotundo contenido alegórico.

El hombre común –doble de Stella–; en este caso, alguien que transporta una barra de hielo –estamos en medio de un tórrido verano, como se nos dice desde el propio inicio, mediante grados Fahrenheit– pregunta cómo se llama esa escultura, una suerte de esfera ovoide con un agujero redondo en su centro. La mujer responde casi ofendida y con vehemencia por la aparente falta de sutileza del hombre de la calle: "¡El hambre!".

Esta es también la que pretende darle instrucciones de jardinería al propio Thorwald, así como en el final, con esa suerte de regreso al punto de partida, la vemos completamente dormida (al igual que Jeff). En tanto el pianista, que ha conseguido al fin no perder el tiempo que le señala el propio Hitchcock como *autor in fabula*, logra no sólo completar su composición, sino que la melodía sirve para alejar de la tentación del suicidio a la solterona bautizada también, por un Jeff frío y distante, como "*Miss Lonelyhearts*".

Precisamente en ese final, con Jeff dormido y con una Lisa travestida en mujer bohemia, y que simula interesarse por un libro sobre expediciones al Himalaya, aquella mujer agradece oblicuamente al pianista –ya de visita en su célula particular– diciéndole: "No sabe lo que ha hecho esta música por mí".

Tendríamos tres, si sumamos a la que Jeff bautiza como "*Miss Torso*", una bailarina que hace sus ejercicios calisténicos con la ventana abierta para la temprana invasión ocular del fotógrafo, e imaginamos que para algunos otros vecinos mirones. Esta "*Miss Torso*" sería el arte como afición o como mera manifestación de un erotismo superficial. La completa aficionada. Siendo la escultura la anti-artista y el pianista–compositor el auténtico artista-creador.

Recordemos también que "*Miss Lonelyhearts"* y "*Miss Torso*" son las dos únicas criaturas a las que el Jeff-dios panteísta-spinoziano da un nombre de entre todas las figuras que espía en su *cotidie* y sumidas en sus respectivas esferas privadas. Ahora vayamos a las económicas de estos nombres.

"*Miss Lonelyhearts*" era el *nom de plume* de una archiconocida consejera sentimental de una revista ilustrada de aquellas que en ese tiempo particular se llamaban "para mujeres". El seudónimo dio lugar a una mediocre novela y con los años a un no menos mediocre film; si eso fuera posible.

"Torso" refiere a otro tipo de desplazamiento. El cambalache abstracto de la seudo escultora de la planta baja. También una de las partes seccionadas del cuerpo de la señora Thorwald, haciendo *pendant* con el dicho de Lisa sobre la danza de los siete velos en referencia a la ejecutada por Salomé para pedir la cabeza del Bautista (por cierto el santo que figura como emblema en el monasterio de *Vértigo*).

Además, "*Torso*" y Thorwald tienen cierta homofonía.

Estos trazos de unión son los que crean la figura en el tapiz hitch-

cockiano. Siendo que la dichosa y a veces por demás trasegada ambigüedad de Henry James se convierta en la claridad operativa de Hitchcock. En James había ya un hombre que sabía demasiado, pero que no sabía en paralelo cómo traducirlo en términos que fueran los adecuados a las ideas que reflejaban sus sentimientos, con respecto a todo lo exterior, al que juzgaba con implacable minuciosidad.

Para James, la minucia es una forma del suspenso, y esto, como lo será en Hitchcock, es siempre una cualidad moral; en lo que difieren es que aquél demoraba lo que no terminaba de comprender; y este demora aquello que sabe *demasiado* en intensa concentración.

"*Lo que Maisie sabía*" y su autor no tanto, es aquello que en el autor de *La ventana indiscreta* se vuelve *El hombre que sabía demasiado*.

2.

Este seccionamiento anatómico –cabeza, torso y extremidades (puesto que el *etymon* aquí es la pierna fracturada de Jeff)–, actúa en dos direcciones. Una de humor macabro, típica del proceder barroco que el concepto del cine en general, y Hitchcock en particular, continuaron hasta extremar en sus posibilidades expresivas.

Otra es la clave de construcción del propio film –como de la obra de su autor– mediante fragmentos ("no de vida sino de torta", al decir irónico de Hitchcock) que se exhiben como la con-formación de la forma total del film.

Por cierto, también interviene la definición dada por San Pablo de la comunidad de fieles: Dios es la cabeza, la iglesia el torso y los fieles los miembros. Algo desde luego sencillo de trasladar metafóricamente si se ha seguido la interpretación simbólica en su vertiente teológica-metafísica. Este seccionamiento practicado sobre un cuerpo conyugal por Thorwald hace *pendant* con el aislamiento y el egoísmo en que viven todos los habitantes de esas estrechas células compuestas por los departamentos de edificios de "propiedad horizontal"; siendo el autor de este film y el concepto del cine todo, los que devolvieron –*mutatis mutandis*– la propiedad vertical a la crasa horizontalidad de la vida contemporánea.

3.

En cuanto al cameo hitchcockiano es hora de expresar su sentido. Desde luego el propio autor, en una típica operación de reducción jesuítica, ha dicho que en uno de sus primeros films faltaba un extra para una escena; no había nadie a mano, así que se ubicó él en esa posición. El film fue un éxito y al declararse un hombre "supersticioso", de ahora en más se le ocurrió repetir la aparición ya como cameo.

Como adelantamos, estos cameos refieren a cierta autoconciencia barroca que aparece en *El Quijote*, en *Las meninas* y llega hasta el *Ulises* de Joyce, con ese hombre de impermeable que aparece callada y ubicuamente a lo largo del "Bloomsday". El autor es un algo que participa de la creación en marcha.

Pero en Hitchcock esto va todavía más lejos. Es conocido su *dictum* de que en el documental el autor es Dios, mientras que en el film de ficción, el director toma el papel de Dios. Bien, nadie como ese artista ha llevado esto hasta su propio límite. En la Creación y su consiguiente relato, Dios es o aparece como personaje de su creación. De tal modo en sus films esta extensión momentánea de la divinidad debe figurar en su obra.

Establecido esto, la creación se juzga con el *autor in fabula* incluido en relación con las otras creaciones apendiculares. La del propio protagonista, si es Jeff el protagonista –o si en la obra de Hitchcock hay auténticos protagonistas, tema a tratar en otro lugar–, ya ha sido analizada en el estudio anterior. Es viciosa, luego atada o intentada atar al fundamento legalista, hasta hacerse parte carnal de la obra para volverla real.

La de la escultora no tiene cualidad alguna, salvo algo tan vacío como el hueco –que no torso informe– de la piedra a la que ha recubierto de jarabe sentimental al titularla de manera contenidista. La del músico, que dilata la obra en excesos inútiles. Y hasta la de "*Miss Lonelyhearts*", que levanta esquicios mímico-teatrales en el tinglado de su mente solitaria.

Jeff observa en su etapa solipsista varias de estas formas, desde paródicas hasta patéticas, de lo que él mismo practica pero sin que esas formas exteriores alcancen para hacerle tomar conciencia de su situación de creador panteísta.

No se ve en ellas, porque sólo su mirada cuenta; como la Norman Bates en *Psycho*, o como la de Scottie *in fine* en *Vértigo*.

4.

El propio Balestrero en *El hombre equivocado* se ha autoinfligido la visión solipsista de su estado de angustia. Hasta podría decirse que se afinca en el abismo, tomando para sí toda una parte de la simbólica crística. No ve las múltiples manos amigas que se le tienden. Se ensimisma en su pasión particular sin freno alguno para ver la con-pasión de los demás. Que hará finalmente huella en su propia esposa que se quebrará en "zigzag", formalizando como figura lo que ha padecido como errancia inútil: tal el golpe que con un cepillo de tocador dará al propio Balestrero, en paralelo con el fraccionamiento del espejo de la cómoda. Este fraccionamiento de la visión es tanto especular como reflejado en el otro espejo, el del espectador.

La mujer acudirá o será empujada a lo fronterizo de su mente, extremando el encerrado padecimiento de su esposo hasta llevarlo directamente a lo puramente irracional. Mientras que aquél parece emplear los bordes de lo irracional para sumirse en su pasión solitaria. Digamos que racionaliza la que de irracional sufre como "caso".

Nótese de paso que la "salida" delirada de la señora Balestrero es la contrapartida extrema (especular) de la filosofía de la vida de Norman Bates, esbozada en esa última cena a Marion Crane. Al sin salida de la vida como trampa de Norman (en su fase normal) se contrapone convergentemente el encerrarse sin más en la mónada familiar de la señora Balestrero. "No atenderemos la puerta, ni el teléfono, dejaremos de mandar los chicos a la escuela, vos dejarás el trabajo..."

Balestrero no quiere ver más allá de sí y de su propio *pathos,* y entonces su mujer parece infligirse el *pathos* más extremo, el patológico. ¿No es que en las fiestas de locos medievales se sacaba a los dementes y se los hacía gobernar para que vieran los cuerdos, que los demás existen?

Finalmente una mirada a una estampa del corazón de Jesús –una imagen por cierto adocenadamente sansulpiciana– a la que Balestrero le dirige en medio de una oración, se transmuta (se funde) en el *"real man",* que se apresta a otro de sus robos nocturnos.

La mirada quebrada, o su reflejo quebrado en el espejo que le seccionan en una fase aberrante su propio mirar, y luego el mirar extremo de la locura de su mujer, la que se funde en esta mirada hacia la imagen de Cristo y logra que algo –el cine, la providencia, el propio

fundido-encadenado– nos lleve (o devuelva) al *“real man”*. En cine no hay milagros, sólo fundidos encadenados.

Excurso. Los nombres de Balestrero

Basado –como el propio autor presenta, y por única vez, en los créditos del film– en un caso real, *El hombre equivocado* lleva el nombre de Christopher Emmanuel Balestrero, quien es conocido familiarmente como “Manny”.

Estamos seguros que Hitchcock decidió filmar por primera vez una obra basada en un “caso real”, en cuanto dio con el nombre y los nombres del agonista. Christopher (es decir Cristóbal) es el portador (*feros*) de Cristo; siendo *Emanuel* (“Dios con nosotros”) uno de los apelativos hebreos de la figura de Jesús. De allí que esa fascinación por el martirio o tentación por un martirio –en su caso inútil– esté fijado en la letra del agonista. Que sin embargo, es reducido su doble y complejo nombre familiarmente en “Manny”, y cuando la policía lo cerca en la puerta de su casa, es a su vez reducido sintéticamente en “Chris”. Esto, dicho en fuera de campo sonoro y mientras en plano medio Hitchcock encuadra la espalda de Balestrero.

Este “mani(y)” es el pequeño hombre suburbano, con su trabajo fijo, y emblematizado aquí por su posición secundaria en la propia orquesta de jazz, en la que ejecuta el contrabajo. Aunque teniendo presente que este instrumento de cuerdas forma –¿o formaba?– parte del llamado “bajo continuo”, creado en el barroco y mantenido *modo sui* en la formación musical contemporánea.

Su lateralidad lo lleva al pequeño vicio del azar; de jugar con él. Simulando que sólo lo hace apostando como un juego mental a las carreras de caballo, como simple *hobby* (aquí tenemos otra práctica del *hobby*, como Norman, Jeff; o Scottie, quien se refiere al ingeniero que en sus ratos libres diseña sostenes femeninos…), derivado de su conocimiento matemático por su formación musical; tal cual se lo expresa a uno de sus hijos.

Sin embargo, Manny miente y juega dinero (*Money*=*mani*) a los caballos, aunque apostando pequeñas cifras. Claro que esto se verá en su contra cuando todo sea juzgado ciegamente por la ley policial…

Así, este pequeño hombre que es también *Cristo-feros* y *Emanuel*, es el

buen y callado esposo y padre, hijo cariñoso y demás; aunque falto de *money*. Pero en una al parecer plácida o gris –según se vea– rutina diaria. Manny no parece tener o mostrar rasgos diferenciales (la habitualmente plácida máscara de Henry Fonda se presta a la perfección para eso).

Su posición de descendiente de italianos, católico, músico en lujosos clubs nocturnos (a los que le está vedado asistir como cliente o consumidor, según él mismo declara), lo hace todavía más especial. Tal vez esa sea su diferencia, su marca sin figuración externa: cicatriz, corte de pelo, bigote o barba o extravagancia en el vestir y expresarse. Sólo su pequeño vicio diario cabe al azar.

Manny es mirado y petrificado por su pequeñez, su falta de exteriorización, su participación sin mácula en "la muchedumbre solitaria". Los inquietantes títulos de crédito, con un clima de pecera o de acuario en lo que debería ser una noche de jolgorio en un cabaret de lujo. El *score* de
Herrmann, aquí monocorde y disonante, nos introduce desde el vamos a una suerte de *in media res paranormal*, vemos ese *pezzo di storia* contemporánea como figuras de un extraño museo viviente, una especie de *tableau vivant* o viñeta, que apenas parece estar en movimiento a una escala particular…

El propio final con su toma neutra, de una playa semitropical, tomada en forma abierta, lo que fue *topos* cerrado en los *credits*, cierra circular y simétricamente este espacio donde es nuestra mirada a la que se le ha dejado entrever un mundo a escala, filmado como algo remoto, distante. Han dejado de existir para su autor, parecen fundirse bajo el sol como soportes de ficciones efímeras.

Ya hemos visto en otro estudio, la existencia en el *disegno* de este film de los limbos y espacios vacíos que se exponen en su desarrollo. En especial cuando el matrimonio Balestrero inicia una suerte de busca entre absurda y desesperada, de los borrosos testigos posibles de la permanencia de Manny en un lugar veraniego tiempo atrás. Esa permanencia, testificada por uno o varios de ellos, desmontaría o, mejor dicho, probaría ese rol de *wrong man*.

Las muertes o, directamente desaparición de varios de los testigos se suceden, así como la descripción de lugares vacíos; como ese recreo visto bajo su vacío invernal. La reconstrucción que ambos realizan *in mente* de detalles físicos mínimos de tales testigos, puede llevar a pensar que han existido sólo en su recuerdo impreciso…

Una vez más, tenemos aquí la mirada interior de los personajes (que implica la memoria) dentro de la mirada mayor o totalizadora nuestra, como espectadores. En los films de Hitchcock no hay protagonistas, sólo espectadores. Más aún, el espectador es el protagonista, el único héroe posible de todos o de la mayor parte de sus films.

5.

El espejo es la forma material o soporte del doble. Forma hecha, materia trabajada previamente. No como el agua que es su correlato natural. Su elemento. El espejo no es elemento, es objeto de uso; a la mano. Mano-facturada.

Claro que el espejo puede reflejar tanto nuestra propia doblez, aunque espacial y geométricamente invertida, como la de otro junto a nosotros, o solos. También puede hacerlo con la de ese otro, siendo a su vez mirado por un otro, o por nosotros. O puede reflejar la ausencia de figura y presencia humanas. “Mirar al vacío”.

Son una “imitación de la vida”, como dirá Sirk en su corona de gloria como autor. Son “abominables”, según Borges, porque “duplican al hombre al igual que la cópula”. El elemento líquido, al decir de Mallarmé, los vuelven trazos y extensiones del inestable interior femenino. Tanto de su atracción y deseo, como del paralelo temor que despierta: *“Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont”(…)“sous ta glace au trou profonde”(…) “Mais horreur! Des soirs, dans ta sévère fontaine/J’ai de mon rêve épers connu la nudité!*[39]

En el mitologema del vampiro, una de las características de estos seres o, mejor, no-seres, es que no se reflejan en los espejos. ¿Son su propio doble? ¿Será por eso? Aparecen toda serie de espejos mágicos en las sagas clásicas y tradicionales hasta sus vulgarizaciones industriales contemporáneas. En medio de ambas, en pleno romanticismo alemán, aparece el espejo como elemento iniciático, en el relato apenas esbozado de Novalis “Los discípulos de Säis”.

Una de las cumbres de la lírica cantable del tango argentino –“Volvió una noche” de Alfredo LePera– emplea el espejo como *etymon* espiritual del poema. Allí, como se recordará, el que mira es finalmente mirado por la otredad que viene del pasado, tal vez un espectro delirado en medio de esa noche oscura, como dirá la propia lírica.

Son el *speculum in aenigmate* de la primera "Epístola a los Corintios" de San Pablo (XIII, 12), dicho allí como emblema de la ambigua imagen de la vida terrena; imagen desde luego misteriosa, de dudosa visibilidad o inteligibilidad. Pero en su enigma u oscuridad está la promesa de que "conoceremos tal como ahora somos conocidos".[40]

De este *locus* paulino Lèon Bloy anotó en su diario, aunque atribuido a su esposa, esto: "Aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per speculum in aenigmate*: los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos *al revés*, en un espejo".

Douglas Sirk los relaciona en sus puestas en escena con las ventanas, las vidrieras y vitrinas; pero también con las mamparas, las cortinas, los biombos y clásicamente con las aguas. Pero sobre todo su relación –precisamente más que nunca especular– es con los retratos y con las fotografías.

Si este mundo es en gran parte una ficción, representación diría Schopenhauer, esta re-presentación, este volver a presentarse mediante un soporte fugaz como el espejo –en contraposición a la fijeza del retrato o de la foto– sería su confirmación. Claro que esta confirmación se afirma mediante un momento fugaz, de paso. Porque no siempre los personajes de Sirk aparecen mirándose al espejo, sino que estos están allí, en diferentes lugares domésticos, y hasta en exteriores –según desplazamiento imaginativo– para acecharnos o para mostrarnos la falsa salida de nuestra propia duplicación.

Ovales o cuadrados o rectangulares. De mano. De empleo cosmético. Y hasta ubicados a veces en lugares insólitos, como el pie espejado de la mesa de luz en *Written on the Wind*. Pasan de ser objetos domésticos de estética facial o adornos, a ser reflejos de nuestra congoja por el paso del tiempo, los años, las penas. Curiosamente es aquello que empleamos a diario para nuestro acicalamiento, y también aquello que nos devuelve nuestra inexorable temporalidad, donde buscamos arrugas, canas, dientes amarillentos y donde a veces también los empleamos para escudriñarnos desnudos. Puesto que si el agua y su *addenda* es correlato simbólico de los espejos, también lo es la desnudez. Un desnudo es un lugar estanco al que se viste a diario con nuestra presencia.

Decíamos del espejo enigmático o por enigma que es este mundo que ahora vemos, según la epístola de San Pablo. Pero el mundo refleja también la donación divina. El "y vio que era bueno", de la perícopa del Génesis que parece celebrar la reciente Creación, afirmaría que este "primer ojo" que ve al mundo, lo ve como un espejo puro y sin

mancha alguna. La caída y la expulsión paradisíaca serían entonces –desde este sentido que trazamos aquí– la mácula que desde ese *in illo tempore* ha manchado u opacado el puro espejo originario.

¿Qué buscamos en ese espejo entonces, o qué nos muestra cuando nos reflejamos en ellos, sin vernos en su reflejo? Algo nos duplica, nos ve, aun cuando no veamos a esa mirada o a esa marca, que sin embargo nos marca.

Desde luego el concepto de cine tuvo y mantuvo *ad ovo* esta conciencia especular. En el espejo hay un paso intermedio entre lo que re-presentan la pintura, el retrato y la fotografía, y luego aquello que re-presenta el cine. Cine y espejo son imitaciones, mímesis completas pero móviles.

Si uno de los elementos básicos del cine y su concepto, es el fuera de campo, el espejo es correlato material y dramático de ese fuera de campo. Un espejo puesto al final de un pasillo –es sabido– crea la ilusión de un ambiente suplementario que sólo existe en el reflejo de nuestra mirada hechizada. Así el cine crea todo un *mundus* suplementario donde rigen determinadas reglas en ambientes particulares y especulares, aunque siempre reflejadas en una mímesis completa. Igualmente, la partición izquierda-derecha se da en el cine –como en el espejo– inversa al orden de nuestra corriente corporalidad.

6.

Ese espejo es la invención mediante la cual podemos vernos reflejados aunque de manera inversa a la distribución de los ejes simétricos corporales. En *Psycho*, film y espacio poblado de espejos, sólo dos –y en los extremos del film– son vistos por aquellos a quienes reflejan. Así al comienzo, en la habitación de Marion Crane, cuando esta se preparaba para lo que será su viaje al corazón de las tinieblas. Así al final, cuando su hermana y doble –Lila– se vea reflejada "involuntariamente" en el doble espejo de la habitación que fuera de la señora Bates, no sin que aquélla gritara de espanto al verse reflejada en un espejo, pero, que hasta ese entonces se encontraba vacío de mirada; como las propias cuencas vacías de lo que fuera la señora Bates.

Sólo en dos momentos del film vemos a una figura humana reflejarse en ellos. Así Marion no se ve en el espejo del baño del local de coches

usados, cuando cuenta parte del dinero que ha robado para una compra absurda, puesto que deja huellas en todos los hombres que la conocen. Luego tampoco nadie se ve reflejado en el espejo del lobby del motel Bates. Ni Arbogast, ni la pareja formada luego entre Lila y Sam Loomis, ni el propio Norman. Y todo conduce a su vez a la mirada vacía, hueca, del cadáver momificado de la señora Bates.

Hay una mirada-espejo, *in fine*, cuando Norman Bates en su celda sabe que está siendo vigilado desde afuera, y para esa cámara actúa, *in extremis,* como una señora Bates totalmente pasiva, que ni siquiera –como afirma– es capaz de matar una mosca que se pasea por su mano. Signo ambiguo que simboliza paralelamente que se ha convertido en su propio cadáver.

Hasta el fundido casi final de *Psycho,* donde mediante un fundido-mueca, la cara de Norman se transforma en una calavera con un *rictus* sardónico. *Rictus* que parcialmente hemos visto anteriormente hacer a Marion cuando viaja sin rumbo en su propia celda; ese automóvil que parece internarse en lo más oscuro del camino.

7.

La mirada perversa (de nuevo: perverso es intentar repetir como estético lo que se ha comprendido previamente como ético…) de Norman desde su *office* al cuarto número uno donde Marion Crane se desviste, es similar en cuanto a toma subjetiva a aquella del comienzo, cuando nosotros/el autor la vemos vestirse para emprender su viaje a la oscuridad. El que se inocule o introduzca en esta segunda visión, a un mirón que encima oculta su vicio y espacio de mirada, en la reproducción de un cuadro clásico (*Los viejos y Susana* de Rubens) hace posible esta díada conflictiva.

La relación cine-voyeurismo ha sido trasegada por décadas sin conseguir grandes resultados con ella, salvo resaltar lo obvio: la posición del espectador y la del director de consuno, son similares a la del mirón. O un tanto explicitadas clínicamente en films de cierto interés indudable –como *Peeping Tom* de Michael Powell– pero hundido en su factor clínico, tomado en parte de un par de las perversiones borroneadas en la última sección del Sade de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*.

Pero en *Psycho* se la carga de un contenido y una puesta o *disegno* que

lo hace doble y triplemente problemáticos. Por cierto, definimos como lo problemático al *status* del arte polarmente opuesto al de la parodia. Y a esta como el olvidar o tachar ese *status* problemático. Podríamos sumar aquí: que lo no-problemático/paródico es la irresponsabilidad inflacionaria de quien arroja al mundo valores fiduciarios sin sostén ético alguno. A su vez esta ética es lo atemporal de la moralidad que es su traducción temporal, como lo es también lo sagrado con relación a lo religioso.

8.

"Y se vieron desnudos". Dice la perícopa del Génesis, *locus* bíblico siempre intentado reducir a su económica sexual. Cuando ya el primer pintor renacentista *stricto sensu* –Masaccio– en una de sus obras más famosas, pinta a Adán con el pene en erección y a Eva tomándose/ocultándose las partes genitales con la mano.

Ahora bien, esta simbólica no era una económica para este pintor y sus pares. Se estaba ya conciente de que lo general-corporal es la forma o sostén, si pasamos al realismo creado en ese tiempo y artes, más general-universal. Aparece el cuerpo, pero no como problema –¿qué cosa no lo es?– exclusivo; mucho antes de llegar al actual "fisismo", que todo lo invade y que parece dirección única, sino como *forma mentis* o *"cosa mentale"* universal.

Que eso es el mal llamado renacimiento. La completud del mundo. Ese instante o casi de la historia universal donde parece no sólo completarse el conocimiento de la tierra, sino donde se acuña un *nomos* planetario.

Allí el cuerpo se hace sostén o traducción de la totalidad icónica cristiana. ¿No es por cierto el *epos* evangélico una plenitud corporal? ¿Y no es el cuerpo, desde la masacre de los inocentes, hasta la propia Pasión pletórico de detalles y hechos físicos? La propia cura de los ciegos, la expulsión de los demonios cuyo "nombre es Legión"; la resurrección de Lázaro y la del propio Cristo, ¿no son hechos tomados y representados en cuanto *epos* de manera subrayadamente física?

Por cierto aquí sí puede buscarse la relación entre renacimiento y mundo clásico o precristiano. Sobre todo cuando comienzan a conocerse en sus originales los poemas homéricos, que al igual que su escultura (de la que apenas se conocían copias, y muy tardías...),

emplea el soporte físico para sostener las acciones simbólicas. Como abundan desde el comienzo mismo de ambos cantos, lo corporal de sus héroes y agonistas. La intervención de la propia diosa tirando del pelo a su protegido Aquiles, cuando este entra *ab initio* en cólera. Siendo que esta "*menes*" (cólera) será precisamente, y como se nos ha anunciado en los primeros versos, el motivo y *etymon* de toda la *Ilíada*.

Ni hablar *in fine* de la muerte de Héctor a manos de Aquiles con las descripciones, hasta diríamos anatómicas de las heridas, la lanza que atraviesa el cuerpo de aquél, etc.

Tras el hiato manierista del final del renacimiento, aparece el modo barroco, donde la económica corporal se hace casi exclusiva materia prima simbólica. En esto, como hemos sostenido ya, el concepto del cine se vuelve la continuidad extrema de la política y del modo barroco.

VIII
EL ARTIFICIO EXPUESTO
SOBRE *MARNIE*

a Guillermo Jacubowicz

Marnie es un film que en su momento desafió a propios y a extraños. Puso a prueba las virtualidades e intuiciones, por lo general vagas, de los primeros apólogos hitchcockianos, su posible base teórica, así como el desafío de una obra que se apartaba visiblemente de lo más destacado y hasta canonizado de su *ductus* anterior.

¿Qué era esto? Su saber o transparencia técnica. Curiosamente aquí esta tímida apología crítica anterior se sostenía en la superficie de este autor. ¿Y qué hizo con este film? Practicó lo que llamaremos "ficción o artificio expuestos".

Si a un autor se lo reconoce por un *ductus* visible, que llegado a un punto de su despliegue, puede limitar con su propia *maniera*, se propone lo siguiente. Quitemos, corramos a un costado, directamente tachemos, todo lo visible como técnica y como *disegno*. Eliminemos los soportes y obradores más conocidos y hasta re-conocidos. ¿Qué queda entonces allí?

El artificio expuesto como tal.

Más allá de repetir en parte la ya conocida puesta en absurdo de Hokusai sobre el dibujo, de eliminar todo lo analítico para lograr un todo sintético como meta y madurez de una obra, en *Marnie*, se extiende esto a que el mismo plan de exposición sirva de soporte a su simbólica.

Tenemos el empleo del *zoom* de manera casi elemental. La eliminación del *projecting* y su reemplazo por unos evidentes telones de fondo pintados. El hiato en el montaje que pasa del aceleramiento extremo de *Psycho* y *Los pájaros,* a este exponer pausadamente el efecto expresivo buscado mediante la edición. Se ven, se sienten, se percuten casi, las pausas entre los hiatos de edición en *Marnie*.

Marnie es un film que se ve hacerse…

Por otro lado, la sobre exposición de la banda sonora de Bernard Herrmann, que parece estallar aquí en un *non plus ultra* orquestal, y ello tras nada menos que la supresión total del *score* en *Los pájaros*, reemplazado tan sólo por escasos sonidos estilizados artificialmente.

La propia trama reducida –al parecer– a un caso clínico. Y no a uno real, que se necesita como practicable para una evidente fuga hacia lo alto, como en *El hombre equivocado* y en *Psycho*. Aquí el *fait divers* es el *fait clinique*. El esquema represivo sexual es exhibido hasta con impudicia. La trama pareciera explicitarse a medida que se expone su

evidencia. Escena originaria, cesura, represión, fabricación de una dualidad para sobrellevar esa clausura vital, etc.

El propio simbolismo de coloratura, tan complejo en *Vértigo* y aun en *Psycho,* con todas las variantes posibles de la limitación de la gama blanco-gris y negro, es reducida aquí a un rojo sangre que parece *nec variatur*, desde el color de la tinta al de los gladiolos y a los círculos de una chaquetilla de jockey, y así en más.

La poca variedad y extrema exposición de la ficción, en cuanto es puesta en escena a la par de aquélla, se reduce a decorados también elementales. Oficinas, *paddock* de un hipódromo, parador en una carretera, casa solariega, bosque con una caza de zorros *et al*. Como *locus mirabilis*, la calle estrecha de Baltimore junto al puerto donde sigue habitando la señora Edgar, madre de Marnie, y así en más. El decorado parece haber sido reducido a un grado cero de puesta en escena en cuanto a datos diegéticos.

La actuación es neutra. Ni la pétrea complejidad maníaca de Fonda, ni el *charme* inquieto de Grant, ni el barroquismo autista de Perkins, y menos la zarabanda de canibalismo materno de Tandy. Sólo parece escapar de esta opaca neutralidad el pos wagneriano *score* que inunda, desborda todo aquello que toca. Este tocar la cuerda más alta de expresión, en una impresión de realidad que hubiera finalmente convencido al propio André Bazin, y que parece desafiar hasta el dislate ese caballito de batalla tan repetido de este crítico pionero, pero tan limitado con su machacante "jansenismo de la puesta en escena".

Finalmente aquí lo tendríamos, si por ello se ha tenido, y tendido antes, y por décadas a un barroquismo jesuítico. Se puede eliminar aquello que se tiene previamente, y más si se lo ha tenido y gastado en exceso. Pero qué tipo de ascetismo tendríamos cuando se ha acentuado una aridez extrema en la exposición como en los procedimientos expresivos.

Creemos en la meta perseguida por Eliot o Stravinski *in fine*, porque antes se nos ha sumergido en sus respectivos *potlatchs* expresivos…

Pero también en *Marnie* tenemos algo fundamental del proceder jesuítico de Hitchcock y de su consecuente barroquismo. A cierta altura de su despliegue, lo barroco puede participar o ser sumado sin más a lo "clásico". Ya hemos señalado que la acepción de clásico tiene, o ya tenía para entonces, una acepción variada, rica y extraña, que desde luego el concepto del cine sería también el encargado de

poner en crisis.

“Clásico” ya parecía haberse vuelto casi signo meduseo, una petrificación o repetición de ciertas potencialidades que en su momento llamaron la atención por su trastrocamiento aparente, o no, de fórmulas expresivas anteriores.

Más aún, llamar a algo “clásico” era neutralizarlo sin más. Un “clásico” era alguien que se movía estilística, y de paso mentalmente, en una época anterior. De la cual podía aprenderse algo, dársele las gracias por los servicios estéticos prestados para luego enviarlo al museo viviente. No por nada en gran parte de la escasa apologética hitchcockiana de ese entonces se desprendía un inocultable dejo de “aquí llegó nuestro momento operativo, hemos entendido a Hitchcock más allá de los fraudes contenidistas o sociológicos, pero de todas formas llegó nuestra hora de poner al día lo que nosotros mismos hemos llevado hasta la superficie”.

Como es sabido en *El concepto del cine* hemos llamado a esto kasparhauerización; reducir la obra ajena anterior, supuestamente bárbara, infantil, siquiera atrasada o intuitiva en supuesto ascenso taxonómico, hasta la madurez. Que significa dar nombre, educar y de paso reducirla a gusto del interpretador o educador, como sucediera con el legendario Kaspar Hauser histórico en plena Alemania romántica.

Aunque como decimos también allí, esta actitud de kasparhauerización es más característicamente francesa o, para mejor decir, parisina.

Por lo tanto esta prueba iniciática se dirigía más que nadie a los apólogos que indudablemente improvisaban, y si bien a veces la intuición rozaba la intelección, la propia mentalidad, como la atmósfera de época en la que comenzaba a regir esa etapa de nihilismo ya extremo, conocida como “existencialismo” y demás, hacía qua tales intuiciones cayeran en un igual vacío, aunque acondicionado por cierto perfume de *pathos* religioso.

¿No sugería el propio Kierkegaard, aunque oblicuamente, que el último gradiente de lo interesante sería, o podría llegar a ser, lo religioso?

Quitando el tinglado, exponiendo el artificio en su construcción, o más bien deconstrucción, antes que esto fuera otro *flatus vocis* sin representación alguna, Hitchcock en *Marnie* abrogó ciertas vallas

hermenéuticas erigidas por él mismo.41

El vacío. El *horror vacui*. Es la clave de construcción de *Marnie*. Comienza en una estación de trenes totalmente desierta. Sólo Marnie vista de espaldas, caminando con su bolso amarillo bajo su brazo, cuyo pliegue repite el de la vulva femenina, avanza por ese lugar desierto. Como lo será también ese extraño transatlántico de lujo de la fallida luna de miel. Como el propio callejón sin salida o con salida a un mar fraudulento y congelado en el recuerdo, y el *memento mori* donde habita no sólo la madre de Marnie sino la escena originaria.

Aquí la quietud mortal de ese exterior vuelto decorado, se reduplica en ese interior en semi penumbras, donde una doble de Marnie es empleada como una suerte de muñeca espiritual por la señora Edgar.

La propia Baltimore del postrer Poe, como el mismo *nomen* de Edgar, remite a ese *locus* donde finalizara su vida el autor de "La caída de la casa Usher". *Marnie* representa las nupcias postreras del habitar usheriano.

La casa Bates, o antes la casa cerrada a cal y canto que delira la señora Balestrero, se han vuelto en este finalista *locus conclussus*. En esta tierra de nadie que mira o delira hacia un mar y nave congeladas. Esa misma nave que en su *in illo tempore* particular fuera el bote salvavidas de la humanidad a escala, y que hasta sobre ella se pudiera conseguir la expulsión de la bestia triunfante, es hoy esta nave, y este puerto, y este mar petrificados en su insignificancia.

El vacío, el hueco, el punto de fuga, el espacio en blanco, el hiato, es *etymon* espiritual de la obra de Hitchcock. No sólo es la dama la que desaparece y permanece, sino Rebecca y su *phantasmata*. Así como el ubicuo pero inexistente George Kaplan, la seudo capilla Ambrose Chapel que es confundida con el nombre y apellido de un taxidermista (*hobby* de Norman Bates). El doble en el otro extremo del mapa del Tío Charlie. Y como culminación grotesca, Harry y su cadáver que no termina de ser enterrado, y que no se sabe ya qué hacer con él.

Tenemos también la yema de huevo que se desarma como un reloj blando daliniano, y en donde apaga un cigarrillo la madre de Frances en *To Catch a Thief*. El trozo de pared vacío donde Brandon muestra fuera de campo a otro de los invitados una pintura inexistente en *La soga*. El catedrático amnésico que no puede recordar a Guy Haines en *Strangers on a Train*. La ciénaga en las cercanías de la casa Bates en *Psycho,* reacia a hacer desaparecer del todo un automóvil formando un círculo en su superficie limosa. El borceguí vacío de Gus tras la

amputación en *Lifeboat*. La apariencia física y hasta caligráfica llevada hasta el mismo *lapsus letera* en *El hombre equivocado*. Aquí también a los otros huéspedes de un parador veraniego que desaparecen, y de los que restan sólo algunos signos suyos y erráticos en la memoria de los Balestrero.

Claro que en *Marnie* se llega a la suma sintética de este vacío. Para ello previamente debe practicar un propio y particular vacío de la puesta en escena. Cuando hablamos de este vacío, cabe aclarar desde ya, que no refiere a ningún vínculo siquiera aproximado al vacío taoísta, ni al nirvana, ni cosas semejantes. Para nada. Tampoco por ciertas formas o manifestaciones de la mística cristiana. Confuso altillo espiritual donde conviven las formas más improvisadas con ecos de formas iniciáticas.

El vacío hitchcockiano es estrictamente operativo, no busca atajos espirituales, éxtasis privados, ni cosas semejantes.

Para decirlo en términos de Eliot, el hombre es tal cuanto reconoce lo trascendente y no en cuanto pretende crearlo por su propia cuenta y capricho. Para explicitarlo ya en términos de la autoconciencia, sería la larga secuencia final de *La conversación* donde Harry Caul desarma su propio interior doméstico. Si bien aquí –riesgo inherente al reino de la autoconciencia– este despojamiento y anulación material se vuelve muy cercano al didactismo.

Este vacío obsesivo de Hitchcock está relacionado con la co-creación, más bien con su feroz puesta en crítica de tal cosa. La ficción desplegada por un autor cristiano *lato sensu* puede o partir de ese puritanismo culposo que abre *La letra escarlata*, ya toda una alegoría desde el propio prólogo. O de los juegos especulares de Kierkegaard, sobre autores que se refutan entre sí, o el gambito de llamar libro "estético" a su *Temor y temblor*. Pero no se plantea salvo como actitud prologal o cifrada de partida sobre qué significa crear, o si el arte narrativo, como el poético todo, y el pictórico no pertenecerían *modo sui* a esa trampa de la co-creación.

Es más que sencillo comprobar que un tema favorito de este autor es la fabulación tramposa. Bruno Anthony, Gavin Elster, Norman Bates, los servicios secretos en *Notorious* y su continuidad, *Intriga internacional*, los restos de Harry, la leyenda de Rebecca, son todas fabulaciones tramposas. Es decir creadas, urdidas para tender una trampa a alguien o a algo que los trampeados representan o que incluso representarían vicariamente. Epónimamente el dúo de Brandon y Philip crean toda una *simulacra* para ofrecerla

ambiguamente a su profesor, Rupert. Bruno Anthony como *quid pro quo*; Norman como forma de permanecer en una edad de oro particular.

Pero en todos ellos se esconde o se infiltra el vacío mediante figuras y motivos que ya hemos mencionado más arriba. Es una fabulación tramposa llena de baches, de cabos sueltos, de agujeros y de vacíos.

A esto se suma la relación Hitchcock-O. Ya apuntado en otro lugar de la hermética postura de este autor, hecha pública con su habitual cautela irónica de su pertenencia al tipo O, a diferencia del par convergente, el tipo I. La O, el círculo refiere a la completud, lo redondo, lo cerrado pero también a lo abierto. Tal como lo representa el arcano del tarot, llamado "El Fol". Que por cierto no tiene numeración y por lo tanto se lo asocia al cero. En todos estos motivos y figuras se da convergentemente lo pleno, las potencialidades y dones (manifiestos también en este arcano en la escarcela que carga la figura errante de "El Fol"), o lo arbitrario y caótico.

En la obra de Hitchcock la esfera y el círculo pueden configurar tanto la redondez y lo pleno, como la caída en la nada, en el vacío, en medio de una cerrada trama y que, por lo general, es además falsa, una fabulación.

Esta cerrazón es de consuno apertura, y ésta a su vez se cifra en la entrada a algo nuevo, salida siquiera como "puerta estrecha", como también a la caída en la nada, el vértigo que lleva a la recaída. El teleobjetivo de Jeff (que Hitchcock cuida de poner en escena su tapa redonda y que aquél parece dudar en donde tirar o guardar) es tanto creación, construcción, como hueco que reproduce especularmente la nada (abulia-acidia) en la que ha caído, y doblemente, este personaje.

Todo esto era así hasta este *breaking point* que es *Marnie*. Antes y paradójicamente sus films eran presentados por una puesta en escena, en cuanto a *tekné*, cuidadosamente construida, que contribuía tanto a la fascinación de sus seguidores como al rechazo de sus detractores. Desde luego un par simétrico trampeado por la trampa y fabulación que se estaba desplegando de consuno en la puesta. Es decir, la puesta parecía sostenerse en una *tekné* hipnótica en cuanto a perfección, que incluiría también registros de diégesis extremas (*Lifeboat, La soga*) como a ese *non plus ultra* del *potlatch* estético que es la secuencia de la ducha en *Psycho*.

Pero tenemos que en *Marnie* la puesta se sobrepone a la *tekné*. O para decirlo en términos consecuentes, aquí es la *póiesis* la que "invalida",

frena, ralenta concientemente a la *tekné*. Y para que ello ocurra, esta debe ser expuesta en su artificio. El truco se invalida frente a su explicitación. O, el artificio se exhibe como truco. La otra mejilla estética del concepto del cine llega aquí a su *ultima ratio*.

Estamos ante las puertas de la *autoconciencia*. Quienes quedan fuera de ella, se quedan rumiando un hueso vacío de sustancia, porque nunca saborearon la carne de la conciencia del *status* estético que es siempre problemático.

Quitada la escalera, corrido el practicable o desarmado el obrador de la técnica del concepto del cine, y exhibida como mero artificio frente a la fabulación/puesta en escena, las obras fílmicas que sostenían o la mera continuidad teatral o empleaban el artificio para ejercicios de retaguardia infrarealista o "subconciente", quedaron a su vez expuestas en su vacuidad. Que no es precisamente la busca conciente del vacío. Restaba tan sólo el lamento postrero por lo que nunca se ha tenido.

Sólo el vacío de una estación de trenes, y el vacío prieto de la cartera de forma vaginal de color amarillo estridente bajo el brazo izquierdo de Marnie. Como la llave, la ropa interior y tantos amarillos que se opondrán al rojo profundo de sus visiones delirantes. El corte de esta secuencia se sigue con el de la caja fuerte vacía que ella –como "otra" de pelo oscuro, no rubio y con otras señas particulares– ha vaciado.

Este vacío de identidad es, sin embargo, llenado por el gerente de la empresa al que ha dejado vacío de dinero, pero pleno de deseo. Que en su descripción sintomática del cuerpo de Marnie, lleva hasta a la burla de la secretaria así como de los dos policías afectados al caso.

Marnie vacía de dinero y llena de deseos masculinos. Un deseo masculino que su madre *in illo tempore* satisfacía mediante un intercambio de dinero. La díada sexo-dinero ha sido extremada en el siglo veinte como la afirmación extrema de una positividad laica. Contra ella, pero con ella, es que Hitchcock efectuará en este film su definitivo ajuste de cuentas polémico.

Obvio que esto ya estaba puesto en escena en *Psycho*, en *Vértigo*, y *modo sui* en *Strangers on a Train*. Pero aquí esto también es expuesto en su artificio o artificiosidad. Extremando en puesta y motivo la díada sexo-dinero de consuno con el *disegno* expuesto del film, se arriba a la convergencia de ambos artificios en forma también convergente.

Es lo que vemos en la siguiente secuencia con la subjetiva de Marnie cambiando de identidad, y desprendiéndose de ciertas cosas, y arrojando diversas prendas en una valija. Del interior del bolso amarillo lleno de dinero que es volcado en la valija, así como vemos que deja a un lado la ropa interior arrojada con el desprecio de las cosas inútiles, como piezas de un disfraz o apéndice que ahora se deja atrás.

El amarillo en todas sus variantes prima aquí, y rematará con el desteñido, y vuelto a teñir pelo de Marnie del negro a un amarillo dorado. Todo ese oro tanto crematístico como *ersastz* de una edad de oro que intenta locamente conservar (como Norman Bates) y que incluye a una madre fabricada, pero que no condice con el personaje de ese paraíso infantil. Se puede dejar el interior de la casona Bates encerrada en una petrificación, pero en *Marnie,* la petrificación es tan sólo el exterior, ese exiguo y escuálido callejón que termina en un puerto con un mar y un barco también petrificados en su artificio plenamente expuesto…

Esas naves, estaciones de tren, transatlánticos y aun automóviles, no llevan a ninguna parte, más bien Marnie es llevada doblemente, porque está en fuga permanente y porque no es ella. Sólo su caballo Forio, parece ser algo propio; un móvil que en su parte viva la pone en guardia de terceros en discordia, entre la movilidad mecánica y su inmovilidad anímica y espiritual (que ella se encargará finalmente de ejecutar…).

La *psique* en Hitchcock es un *compositum* de alma y espíritu. Que luchan en su *tertio* psíquico con la primacía de uno de los compuestos sobre otro, o con la invasión y destrucción consecuente de uno sobre otro…

Desde luego no podemos detenernos largamente aquí para explicitar cómo el sentido originario de *psique* en el mundo griego y precristiano se fue entendiendo y transformando en este compuesto entre alma y espíritu. O luego en el intervalo positivista y que aún perdura, en "mente". Tomando la *mens* latina como una suerte de pieza biológica independiente a partir de las falacias cartesianas.

Tal vez la biología y etología contemporáneas han contribuido con sus descubrimientos –o redescubrimientos más bien–, a poner en claro tal compuesto y sus derivas. Pero siempre y salvo excepciones, como Konrad Lorenz *et al.*, dentro de una visión positivista-materialista.

El alma es la información del cuerpo, así como el espíritu es aquello

que lleva a conocer o actuar de intermediario entre el alma y el conocimiento. Alma es lo que somos intransferiblemente, el ADN reciente sin pensar, salvo excepciones, en la metafísica anterior. El espíritu es aquello que trasciende, hace lo que el alma ha recibido desde su concepción, y en este intercambio a veces, o casi siempre agónico, es donde reaparece travestido de manera material-positivista el concepto de *psique* y psiquismo.

Digamos esta retraducción errónea de la *psique* como un todo, y no en su divisoria entre alma y espíritu, que sostienen un perpetuo combate con sus treguas y alianzas. Este *ágon* o palestra es el cuerpo, tanto como objetivación pura de la voluntad de vivir (Schopenhauer) como carne, o la *"sarx"* del *íncipit* del cuarto Evangelio.

"El *logos* se hizo *sarx*"; así traduce Claude Tresmontant el *íncipit* del cuarto Evangelio. Esto último es habitualmente traducido como "carne", pero y esta carne (*sarx*) es el cuerpo del hombre, lo que hace al hombre como tal; no sólo su materia como algo perecedero. *Sarx* es sin más "el ser humano".

El cuerpo de Marnie minuciosamente descrito –como superficie– en esa segunda secuencia del film, por quien acaba de ser vaciado de valor doblemente (su dinero y su deseo), por un cuerpo que en rigor es psíquicamente un alma donde ha prevalecido el espíritu de oscuridad. O podría decirse, el espíritu sin el permanente combate que ofrece el alma se ha vuelto en su autonomía mera inteligencia, sea esta mente o demente.

Marnie se ofrece como cuerpo en el sentido de carne que se ha separado del *"sarx"* originario. Su *logos* por cierto, es la serie de dobles personalidades que fue tomando a lo largo de su carrera. El dinero, obviamente reemplaza al sexo si lo ponemos en términos escolarmente psicológicos. Y es allí donde su absurdo enamorado o su otra parte del espíritu encarnado por Mark Rutland, comienza su inútil internación en Marnie. Que no es sólo forzada sexualmente en su, por otro lado, más que "legal" noche de bodas y luna de miel, si no en su interioridad psíquica que, por cierto, se halla totalmente subsumida por un espíritu-mente, o demente, que niega toda pulsión o expresión anímica.

Por su parte Mark es también espíritu puro, empleando en la multiplicación del deseo de Marnie, el dinero. Y su periplo anímico será precisamente el sacrificio, el desgaste de ese mismo material tras la imposible posesión de la totalidad de Marnie.

No es, o no es tan sólo que en la obra de Hitchcock como en la de otros grandes autores de films, el inconciente se haga conciente, puesto que ahora sabemos que aquél no es algo subterráneo u oculto sino que está ahí, en el lenguaje y en las acciones que son representadas y descritas por el lenguaje, sino que el espíritu, el *nous* aristotélico combate en dudosa batalla permanente con el alma. Esta es la información de un cuerpo (carne), pero esta información, esta escritura o código genético es como tener un diccionario o un libro de claves o un mapa –si queremos–, al que sólo el espíritu escribe. "El viento sopla donde quiere"; y, puede agregarse ahora, escribe –o lo intenta– aquello que el alma por sí misma como información no puede hacer.

Si esto es así, como creemos, la información temprana de Marnie ha sido trastrocada. La fabulación de la señora Edgar se da de bruces con un espíritu que no puede sostener esa ficción. Ese desapego a toda carne (y no *sarx*) que transmite a su hija en forma invertida, hace que su espíritu se desentienda de la información puesta en el alma de Marnie. Mal informada así su alma, su espíritu se bifurca y así esa traducción del *nous* como inteligencia es empleada para llevar la fábula materna a niveles no sólo activos y proteicos, sino a ser extendida a lo exogámico y extraespecífico.

De allí que la carne sea sólo superficie sobre la que se imprime el deseo ajeno, y este mismo deseo originario es el que mueve a Mark Rutland a salvarla/rescatarla o poseerla.

Nunca –que recuerde– un santo posible, fuera de toda aura ya canónica o barniz hagiográfico que lo paraliza en estampa muchas veces, ha sido representado en una obra del pensar y poetizar como este Mark Rutland de *Marnie*. Que sacrifica dinero, pasado, vínculos comerciales y familiares por rescatar de ese limbo o inanidad a una mujer a la que por cierto, desea de consuno poseer.

Pocas veces el amor humano en su cruda densidad carnal-mental ha sido expuesto sin cortapisas ni coartadas sentimentales o tardo románticas. Pero evitando caer en paralelo en el árido desierto de un biologismo desesperado intentado travestir de "existencial".

Marnie es también como artificio expuesto la resolución de lo que fuera irresoluble en *Vértigo*.

Con sus similitudes y variantes, Marnie es una Madeleine que se ha, o cree que se ha hecho a sí misma como fantasía. Luego su delirio es real y no fabricado por mentes ajenas como en *Vértigo*. Mark es un

Scottie decisionista, que ha tenido relaciones con una mujer real y no con una suerte de fantasma como Midge. Ambos desean hasta la obsesión a una mujer imposible, pero esta imposibilidad no tiene un aciago demiurgo detrás, salvo que aquí sea la propia madre de Marnie.

A esta variante puede llamársela el segundo modo o manera del artificio expuesto. Dentro de su obra no hay film donde se trata más extensa e intensamente el artificio que en *Vértigo*. Todo el artificio es luego expuesto-resuelto en *Marnie*.

Hay una imagen ejemplar o un “signo ancilar” como puede llamárselo, que es el beso al que Marnie “conciente” en la caballeriza. En *Vértigo* la visita a la caballeriza del monasterio de San Juan Bautista, es un museo con su coche sin caballo y donde el único “animal” es uno de madera, al que Scottie intenta emplear para una broma totalmente inútil cuanto agónica.

A ver. El estado de detención, de museificación y de signo meduseo de *Vértigo* se pone en movimiento en *Marnie*. Siendo que aquí y como adelantáramos, el caballo Forio de la protagonista, es el único móvil que ella puede manejar; incluso manejar hasta ejecutar su propia muerte…

Otro artificio expuesto, como veremos es el de la propia institución matrimonial o de *cotidie*. Tachada la sexualidad que incrementa el deseo, queda esa serie de gestos vacuos que exponen el artificio social como convención. ¿Es esta falta de sexualidad lo que vacía de contenido a la ceremonia del *cotidie* doméstico? No sólo eso. Porque la propia obsesión de penetración de Mark y la resistencia a hacerlo de Marnie se vuelven ex/puestas en su puesta en escena como artificios.

Desde luego que una obra tan compleja, densa de significados y de una simbólica tan rica y extraña, parecía no poder ya resistir para ese entonces (un entonces sobre todo del público espectador, téngase en cuenta) una puesta en escena y *disegno* no expuesto como en todos sus films inmediatamente anteriores. Anteriores en dos y hasta tres décadas.

Las extremas experiencias de *Lifeboat* y *La soga*. El complejo cuento moral de *La sombra de una duda*, o los semitonos de comedia negra percutidos en *Stage Fright* o la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado*, cuanto las cimas herméticas de puesta como *La ventana indiscreta*, *El hombre equivocado* o la suma de *Vértigo*, no podían ser empleadas aquí.

Hay sí, como uno o dos momentos prologales a *Marnie*, tanto en *Psycho* como en *Los pájaros*. En la primera, la reducción o el "plegamiento" a un estilo clase B. La segunda, eliminando ya soportes "clásicos", como el *score* reducido a simples ruidos, creados en laboratorio y por primera vez empleando un recurso fantástico.

Excurso. Sobre el *hobby*

Otro elemento del artificio expuesto es la eliminación abrupta y temprana del *hobby*, deriva simbólica fundamental en la obra de Hitchcock.

Aquí no tenemos a Norman y sus pájaros, ni antes a Jeff y su versión lúdica de la *creatio ex nihil*, ni el que se menta al comienzo de *Vértigo,* debido a un ingeniero y a sus ratos libres; sino que el hobby pertenece a la ex esposa de Mark Rutland y a su colección de arte aborigen. Que es tachado de manera apendicular en la puesta-ex/puesta por un tronco de árbol que partido por un rayo en medio de una tormenta. Todo ello en un fuera de campo de extrema exposición, que alcanza y supera el concepto de distanciamiento, destruye una vitrina –*pendant* con el himen de Marnie– donde se exhiben tales objetos primitivos –como el propio himen como fetiche–.

A lo que Mark, lejos de compadecerse de tal pérdida, contribuye en esta suerte de *potlatch* a destruir todavía más esos objetos de colección. Todo esto bajo la primera sorpresa de las que sufrirá Marnie a su lado, al observar la otra cara de su propio comportamiento, que no es otra cosa que intentar quedar fijada a un espacio infantil, y edad de oro particular… Como Norman y la taxidermia, Jeff en su comienzo lúdico, los pasajeros de *Lifeboat* una vez que "un" Willy ha tomado control de la nave; las ambiguas rememoraciones del tío Charlie en *La sombra de una duda*; en clave de *stravaganza* el mundo bis de *The Trouble with Harry* (su *Midsummer's Night Dream*), la locura aislacionista de la señora Balestrero en *El hombre equivocado*; también la irresponsablidad de Devlin en *Intriga internacional*…

Este estancamiento que llega a su *ultima irratio* en *Psycho*, precisamente cuyo *etymon* es la momificación, la clausura, el pantano y la cerrazón endogámica, se quiebra en *Los pájaros.* Donde la clausura del hogar de los Wayne, cuya matrona no quiere que nada cambie, porque tiene horror al vacío (aquí hecho carnalidad), y resiste la invasión de la otredad femenina.

En *Marnie* (protagonizada por la otredad carnal del film anterior) toda esta cadena de sentido se expone separando sus diferentes eslabones, y escrutándolos a la luz real de una revelación autoconciente de la truca y del artificio.

Podría decirse también que el trucaje de *Marnie* es tan expuesto como el del propio film. En rigor, el mago Próspero vuelve aquí, sino a arrojar su varita mágica, a ponerla en evidencia en cuanto a su funcionamiento encantatorio. Seguramente será en *Family Plot*, su canto de cisne, donde el gesto hará *pendant* con el de Próspero. De allí el tono de comedia finalista de este film. Pero estamos dentro de *Marnie* y todo esto es muy otra cosa.

¿Qué es entonces esta cerrazón, esta clausura, esta virginidad forzada y no elegida como la de una monja que carga Marnie, y de la cual el propio film es reflejo expuesto? ¿Es de nuevo esa edad de oro que fantasea –cuando le conviene– el tío Charlie, es la égloga negra de "Harry", el aislamiento delirante de la señora Balestrero, el *"just wandering"* de Scottie?

Aquí en *Marnie* el artificio tanto del *plot,* como de las fantasías de los propios personajes de tales *stories*, se expone abiertamente en su construcción artificial.

Aquí en rigor ya no hay edad de oro, por más que la siga fantaseando *modo sui* la propia Marnie. Puesto que aquí también este *etymon* espiritual de la edad de oro, presente en toda la obra anterior, es expuesto como artificio. Sólo existen el dorado del pelo de Marnie y el oro como sinécdoque o soporte clásico del dinero. La edad de oro sólo es un artificio de cosmética o *memento* y *ritornello* del dinero.

Si Norman arroja el periódico con los miles de dólares envueltos en su interior como una cosa vacua, sin interés, un desecho como el resto de las pertenencias de Marion (incluida su carne, su *sarx*), aquí en su homóloga y homófona Marnie, el dinero es llevado al grado cero; el oro parece invadirlo todo y estar en contacto permanente con todo lo externo.

El dinero robado, casi trocado por el deseo que despierta su carne, compra cosas que la madre de Marnie rechaza o mira con recelo. Porque sospecha que son eso: trueques por carne. Así la estola de visón que esta le pone alrededor del cuello, se nos aparece como un "involuntario" collar o un nudo para acallar la repetida queja puritana de su madre.

Esta misma estola de visón es la que el tío Charlie regala a su hermana, siendo aquí su simbología igual y diferente, es decir polar. Aquí trata también de fijar, de cerrar en un círculo, casi como un arnés, el pasado dorado que aquél desea propagar y “fijar” en ese hogar ajeno, y al que intentará “tomar” (doblemente) como propio. Claro que aquí la receptora acepta seducida hasta el erotismo endogámico la prenda regalada por su hermano.

Por cierto también en *La sombra de una duda*, al comienzo, vemos cómo la casera de la sórdida pensión, donde pernocta/se oculto el tío Charlie, se sorprende malamente de que este tenga dinero tirado por el piso sin atención alguna.

Esta indiferencia por el dinero, así como su elevación a deidad o fetiche forman una nueva díada problemática en la obra de Alfred Hitchcock. Como oficio-oficioso. Suspender-desplazar. Edad de oro-puro presente…

IX
APÉNDICE
REGRESOS INGLESES

Hitchcock regresó siempre a Inglaterra. En rigor, jamás se fue de ella. Eso sí, una Inglaterra propia, particular, detenida en cierto tiempo, como la patria lejana de cada quien, que es de consuno la propia infancia. Si esta y la temprana juventud impresionan, como el sello a la cera, la imaginación de un creador, en alguien entregado ya al pensar y al poetizar, ese *in illo tempore* se vuelve también un *"in illo tellus"*, una territorialidad que tiene algo de mónada y algo de *meccano*. No es una flor de invernadero, sino una flor silvestre que crece un tanto a su arbitrio, como los campos de lavanda que ha sido uno de los motivos en que Hitchcock plasmara este permanecer en estado de patria.42

Paradójicamente en la vida de ese gran creador de paradojas tan similar en figura física, como metafísica, al de su compatriota y casi contemporáneo Chesterton (¿no filmó acaso y por dos veces un "hombre que sabía demasiado" y que no tenía nada que ver, aparentemente, con los relatos de GKC?), el primer regreso se dio en sentido inverso. Viaja a Hollywood, cruza el Atlántico y va hasta el extremo de la costa del Pacífico para rodar un film ambientado en Inglaterra, sobre una novela base de una escritora inglesa –Daphne du Maurier– de la que filmara meses antes una versión de otra de sus novelas (*Jamaica Inn*). Un film con mayoría de actores ingleses o formados en ese *milieu,* y con su acento correspondiente y con una diégesis de añosas casonas, desde luego con sus fantasmas en los recovecos y altillos, con sus esqueletos en el armario, y su ama de llaves ominosa y torva con algo de ave de rapiña.

Así *Rebecca* fue el primer film de la etapa Hollywood de Hitchcock. Y desde este film hasta *Marnie* se sucederían los regresos fantasmáticos a una Inglaterra del alma y del recuerdo, que sólo parecía existir como extensión vicaria del ideario de este autor. Que esta tierra de la memoria sea también una acerba e ingrata, cruel y muchas veces estúpida, forma parte de esa misma territorialidad anímico-espiritual.

El *íncipit* en *off* del film, *Hoy volví a soñar con Manderley* dicho por la protagonista (Joan Fontaine), parece un prólogo al motivo que aquí tratamos. Una protagonista, recordemos, de quien no sabremos su nombre a lo largo de todo el relato, porque la Rebecca que no existe en campo (como tantos de los no-entes o entes fantásticos que es uno de los motivos recurrentes de sus films), compone el fuera de campo vampírico más fascinante cuanto aterrador –que son lo mismo, claro– de todo o de buena parte del concepto del cine.

Que una historia de vampiros situada en Inglaterra en casonas

lóbregas y algo decadentes se despliegue sin colmillos, condes mitteleuropeos embozados en capas de seda y representaciones tomadas de la morfología quiróptera, sino que sea un vampirismo intelectual y espiritual, no debe hacernos perder la pista. En medio del vasto despliegue del *epos* vampírico decimonónico, Henry James imaginó en *La fuente sagrada* el mismo procedimiento, llevando el vampirismo como motivo, pero sin la figura del imaginario animal de consuno para su representación.

James, que con el tiempo y mediante ese faro de variadas facetas lumínicas que acuñara Mario Praz, en una de sus magistrales figuras para indicar las fases de entendimiento de un creador, sea ya el autor literario más cercano a la obra de cine de Hitchcock, es evidente por sí mismo. Cierto que también, y como ya hemos afirmado, lo que Maisie *sabía* y no termina de decir, *la figura en el tapiz* que no se termina de descubrir, así como el consiguiente *non plus ultra* del fracaso de la realidad y del triunfo de la sola apariencia que constituye la propia meta de *La fuente sagrada*, se vuelven en los films de Hitchcock lo que éste sabe, y demasiado.

Hitchcock es quien levanta el tapiz para buscar el revés de la trama sin fijarse en la apariencia de la figura. En todo caso, acuña sus propios motivos y figuras para suplantar esa apariencia de la alfombra que estuvo siempre allí. Como cuando en el departamento inglés en que se desarrolla *Dial M for Murder*, Wendice (Ray Milland), arregla un pliegue arrugado de una alfombra sobre la cual ha habido una muerte, claro que puesta del revés, como veremos… O, que ha salido al revés de lo planeado en su trama…

Hitchcock ha ensayado diégesis sobre diversas Inglaterras. La señorial, rural y caduca de *Rebecca* y *Suspicion*. La algo bohemia y teatral de *Stage Fright*, la urbana de alta burguesía de *Dial M for Murder*, y hacia el final, ha trasladado a una escala particular a la primera de ellas a la Nueva Inglaterra de *Marnie* y –ya *in situ*– ha vuelto circularmente a su origen particular en el mercado de Whitechapel, con una clase media siempre al borde de la proletarización, como sucede en *Frenzy*. No sin incursionar como puntos intermedios de este periplo en el pasado inglés, tanto en la proyección colonial lejana, como en la Australia de *Under Capricorn*, como en la Inglaterra oculta y entregada a la piratería de *Jamaica Inn*.

Sus regresos jamás rozaron la nostalgia, sí la plena melancolía. Sus demonios siempre fueron y continuaron siendo universales. A lo sumo los cubrió una diversa capa vestimentaria o gastronómica. Los tics, sólo los necesarios para el *reperàge* y poco más, porque el paisaje, la

naturaleza, el *plein air* en Hitchcock siempre son amenazantes. Cierto que sus interiores también lo son y denotan toda serie de trampas y de acechanzas. Pero la naturaleza, lo abierto en Hitchcock siempre es peligroso: es museo o páramo (*Vértigo/Intriga internacional*). No es un hombre de picnics ni de paseos campestres, como tampoco lo es –lo hemos visto– de *hobbies* de ningún tipo… Hasta en su film más paradisíaco (*The Trouble with Harry*) el paseo por el bosque termina en un repetido encuentro macabro…

El tiempo vacante y por ende fronterizo a la acidia, es solamente o, mejor dicho, tiene tan sólo más espacio histórico para desplegarse en sus obras inglesas que norteamericanas. La "inocencia norteamericana", siempre puesta en la picota por el concepto de cine clásico –Hollywood– hace a sus demonios más boquiabiertos (el tío Charlie, Bruno Anthony, Norman Bates…) y a sus pares ingleses algo más sutiles en sobreentendidos e *inuendos,* o en todo caso más afincados en el mal por historia. Mrs. Danvers lo es por ser ama de llaves de Rebecca y más allá de cierto *inuendo* erótico –poco claro para ella misma–, lo es por ser un sirviente de clase; una profesión que es *cursus honorem* de una Inglaterra ya marchita, como la propia mujer… Al obsesionarse con el fantasma de Rebecca lo hace de consuno con su particular condición servil.

En similitud con el Usher de Poe, lo europeo parece más rancio y contenido en su perversidad y maldad. Ambos, Usher y sus pares hitchcockianos, poseen un más aquilatado espacio y una más firme y compleja panoplia para el disimulo de la figura en el tapiz que sus iguales transatlánticos. Estos sólo extrañan un pasado inmediato al alcance de la mano, casi literalmente. Como Gavin Elster y su extrañar la acumulación originaria de los *clippers,* de la fiebre del oro en San Francisco de mediados del siglo diecinueve. Que lo llevará a copiar –cual mimetismo etológico– el vicio privado de uno de aquellos déspotas también originarios.

Los códigos privados universitarios entre Wendice en *Dial M for Murder* y su víctima-victimario, el ahora llamado Lesgate y antes apellidado Swann, que carga diferentes nombres e identidades, está cifrado en toda una serie de guiños, tics y *maniere* de los añosos colegios universitarios ingleses (no por nada Hitchcock practica aquí su cameo en la foto de ex alumnos que aquél tiene enmarcada sobre la pared de su *flat*). El mismo Wendice está o ha quedado enmarcado en ese pasado, como lo está en el respectivo retrato enmarcado como tenista de efímera estrella sobre la cómoda del dormitorio matrimonial. Ese marco enmarca también la fascinación exhausta de su esposa que –se nos sugiere– se ha casado con aquél como si

obtuviera un trofeo, extensión espiritual de las copas y medallas que Wendice tiene sobre su chimenea (*“home”*). Enmarcado en el dormitorio como el tenista que fue y expuesto como sus trofeos sobre el hogar.

Así como el mundo del teatro y del *music hall*, el paralelo de las escuelas de actuación y hasta de las propias y originarias kermeses es telón de fondo para las intrigas de *Stage Fright*, con su burlona mirada a la puesta teatral orquestada ya desde los mismos *credits*. Con ese telón con máscaras y figurantes dibujados en filigrana que va ascendiendo lentamente para dejarnos ver un Londres todavía con los restos de los recientes bombardeos. Un telón que será –simétricamente–, hacia el final, uno de emergencia y que aplastará al asesino al término del film; un villano que por otra parte ha sido objeto de análisis clínico teatral por la propia y supuesta heroína.

El largo “*flashback* mentiroso” del comienzo –tan puesto en la picota por el propio autor– ¿no funciona como *pendant* de toda esa cadena de simulaciones que recorre todo el film?

El triángulo de figuras centrales de este *Stage Fright* será reconfigurado en su siguiente visita inglesa, *Dial M for Murder*. Aquí el marido es el engañado y el amante es puesto a un costado de la segunda trama. Así como en otro orden, pero que también es parte integrante de la estructura orgánica de su obra, *Marnie* será la “resolución” de *Vértigo*…

Hitchcock no cree, no busca ni necesita la figura en el tapete sino la trama que la configura. La urdimbre. Va directo a los entresijos de la alfombra, a escrutar los hilos que la componen; la figura es preocupación tan sólo de sus simuladores…

Puesto que se habrá notado que los personajes de Hitchcock son doblemente actores tanto frente a nosotros y además del rol o tipo que componen en la puesta en escena, como dentro de ella: en el *plot* o trama simulan, fabulan, o más bien “afabulan”. Incluso fabulan el bien. ¿O es la propia fabulación la que los conduce al bien? Tal el caso de Mark Rutland en *Marnie*. Por cierto aquí tenemos también que Mark corrige hasta el extremo la simulación o falsificación que representa Marnie, en principio con la suya propia. Llevando esta corrección de la puesta hasta la escena terrible y grotesca –según se la mire–, cuando le indica a Marnie, ya legalmente su esposa e instalada en la mansión paterna, cómo son los tics diarios de un matrimonio perfecto… Con lo cual se pone en entredicho paradójico la relación sexual como componente “necesario” del matrimonio como institución

legal y hasta religiosa. Si bien aquí efectuada bajo la forma protestante, lo cual es más que significativo para uno de los segmentos de significación teológico–religiosa de su obra. Así todas las iglesias católicas son filmadas en su interior y las protestantes en su exterior. Con la sarcástica excepción de la "Ambrose Chapel" de *El hombre que sabía demasiado*, una "capilla" tan anodina y carente de toda signatura religiosa que es confundida con el taller de un taxidermista.

Norman Bates corregirá esa aciaga noche lluviosa la impostación de Marion Crane; lamentablemente después el perverso corregidor o apuntador que es su "madre", directamente decide tachar el rol. Scottie sigue a pie juntillas el *script* o texto de Gavin Elster, pero "Madeleine", lo modifica en su propia puesta en escena. Devlin debe descifrar que la trama en la que ha sido arrojado o confundido, cambia de escenario y sostiene la modificación de la trama. Jo McKenna (Doris Day) debe volver a interpretar una canción de modo *sui generis* luego de haber dejado años atrás su carrera de cantante para salvar a su hijo; Joan Fontaine debe rebelarse a ser la substituta de Rebecca e interpretar su propio rol de esposa. La cadena de conflictos en *Los pájaros* se desencadena por una puesta en escena elaboradamente retorcida de Melanie, que Mitch reelabora o reescribe, aunque también aquella debe poner en escena hasta el límite de representación posible.

Como es muy fácil comprobar, el amor es el que mueve aquí al sol y a las demás estrellas de las acciones y comportamientos humanos. El amor es el *metteur en scène*, el puestista y director que corrige un texto falso, torpe, fraguado, falseado sobre el auténtico texto, y por ende tejido. Hitchcock desteje lo que James no podía sino seguir tejiendo.

Claro que el correlato teatral –a eso intentábamos llegar– es más tangible, visible en su plan y armado, en sus regresos ingleses… Digamos que Eve Gill y Tony Wendice exponen sus respectivas tramas antes de interpretarlas. Incluso en *Dial M for Murder*, Mark Halliday (Robert Cummings), un escritor de *thrillers* para televisión intenta corregir el *script* de Wendice ignorando que él forma parte de otro guión que está a punto de llegar a su "feliz" término.

La seducción de Lina (Joan Fontaine) la protagonista de *Suspicion* por Johnnie (Cary Grant) durante un viaje en tren, es "actuada" descaradamente frente a nuestros ojos, así como el resto de "la sospecha" que atraviesa el film, que se basa en el carácter histriónico del sospechoso –ya esposo de Lina– y como lo viene haciendo a lo largo de toda su vida. Incluso tiene una suerte de amigo-comparsa-

clown (llamado Beaky), con-formando ambos esa suerte de sólito número de cabaret; no por nada interpretado por Nigel Bruce, ya para entonces canonizado como el Watson de Sherlock Holmes…

Nota Bene: habría que ensayar en otro lugar sobre estos “préstamos” en relación con actores y sus otros personajes en diversos films (*v. g.* Thelma Ritter como la asistente coreuta; el propio Nigel Bruce como se lo ve en la anterior *Rebecca*).

Hablamos de los regresos ingleses. Cuando se está allí todo es actuación; falsedad sin cortapisas (*Murder*), una *performance* forzada=“encadenada” en los *39 escalones*, o llevada al límite de su expresión posible como la pareja de fanáticos del cricket y sus horarios en *La dama desaparece*. Al tomar distancia de su país natal, Hitchcock fue desmontando el *plot* antes de ponerlo en escena, al filmar allí su primera etapa, el rol es puesto en escena de consuno a su comprensión.

Marnie –como se ha visto en su lugar–, es todo un desmontaje extrañado de la diégesis inglesa llevada al nivel de lo totalmente expuesto, es decir, ya casi en un nivel de omisión polémica. Nos bastaría para ello repetir lo dicho sobre la caza de zorros con todo su *atrezzo* e indumentaria puesta en escena en un imposible lugar de la Nueva Inglaterra norteamericana. Eso de “Nueva Inglaterra”, Hitchcock parece haberlo tomado literalmente. En rigor, otra de las claves de construcción de nuestro autor es tomar como evidencia lo que declaran no sólo sus personajes, sino los nombres, las cosas, y localizaciones (Swann, Ambrose Chapel, San Francisco, Ferguson, Midge, McKittrick, Bates).

El mundo todo es un jeroglífico a ser interpretado. Una segunda escritura como sostiene la cábala tanto hebrea como cristiana. A veces un palimpsesto donde el artista, el autor de *la otra obra*, debe ser el exégeta y hermeneuta de la primera. Es como si la advertencia canónica de Scotland Yard en su lugar de origen, “todo lo que usted diga puede ser usado como evidencia en su contra”, Hitchcock lo tomara tanto literalmente –en cuanto a la trama en marcha–, como simbólicamente, en cuanto a su despliegue mitopoético. El *“statement”* policial se despliega en su económica y el metafórico en su simbólica. El *“procedural”* policial y legal inglés –en muy buena parte trasladado *in toto* al mundo transatlántico–, le ha servido de *correlato objetivo* de trama y de *plot* para sostener con ella la continuidad de su expresión simbólica.

Hitchcock vuelve o devuelve a la metafísica y a la teología lo que es

pronunciamiento laico y legal. Hace o vuelve legitimidad lo que es tan sólo legalidad.

Otra variante de este motivo lo tenemos en la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado.* Allí tenemos al matrimonio norteamericano compuesto por Ben y Jo McKenna con su hijo Hank, gentes "típicas" del Medio Este, que visitan Inglaterra más bien en forma forzosa. Aquí como en *Dial M for Murder* se tiene también una variante dentro de otra, un sub-motivo dentro del motivo. Como Mark Halliday en *Dial M for Murder*, aquí Jo y Ben como "lo norteamericano" que es arrojado a las *mores* inglesas. La diferencia estriba en que en *El hombre que sabía demasiado*, Londres se vuelve un laberinto de pesadilla con algo que recuerda al Chesterton de *El hombre que fue jueves*.43 Y esta ciudad se vuelve doblemente pesadillesca –desde luego el doble es anunciado, o prologado ya desde el final de los *credits* con los dos platillos de la orquesta en primer plano–44 al tener que recorrer una ciudad desde una visión de angustia, esta visión angosta de lo inglés y de la propia Londres se completa con el extrañamiento de lo religioso, siendo este film donde se inocula uno de los puntos más polémicos de su autor sobre la nulidad protestante.45 Recordemos para esto que al comienzo en el prólogo marroquí se nos dice que Ben trabaja como médico en el hospital "El buen samaritano".

Claro que en ese periplo, el matrimonio debe pasar desde la absolutez endogámica, sobre todo mantenida por el *pater familias* ("no me importa lo que hagan, quiero a mi hijo"), a abrirse hacia lo exogámico; y allí es Jo –la *mater* dolorosa– quien, aun sabiendo que su hijo corre peligro, se arroja a la historicidad y apertura plena cuando grita en el Albert Hall para impedir el asesinato de un líder político de un país claramente exótico y extra europeo. Representando con esa actitud la amplitud, esto es la catolicidad de la pena que no puede cerrarse en el mero seudo conservadurismo de mantener a la familia más allá de lo externo.

Digamos que Jo aquí lleva al extremo opuesto o también hace operativa la actitud especulativa-demente de la señora Balestrero en *El hombre equivocado*, cuando en su delirio propone encerrarse en el hogar como en una mónada carente de todo contacto con el mundo exterior. Así la fe del padre Logan parece tan sólo escapatoria de un mundo que ha visto, como demasiado abierto y peligroso, y ha tomado el sacerdocio como refugio monádico hasta que la pena particular, el dolor se instala en su existencia, se abre a su existencia y debe intentar detener al asesino a quien no ha podido denunciar por no violar el dogma del secreto de confesión.

Marnie es fría, helada, pero también trae aire fresco al Usher particular de los Rutlands, encerrados en un *ersatz* transatlántico de la Inglaterra victoriana… O refugiados en el escape simétrico practicado por la anterior Mrs. Rutland de ocuparse en coleccionar objetos de culturas primitivas.

La alteridad de la vida cotidiana de Alice en *Notorious* mueve al amor a Devlin, similarmente a como lo hará con Roger Thornhill en *Intriga internacional*. Pero ese conocimiento de lo ajeno dado en forma de promiscuidad –como Connie en *Lifeboat*– parece más adecuada que la pasividad de sus pares detenidos en una particularidad monádica. El "*etiam peccata*" de San Agustín que suma al "todo coopera para bien de los que aman a Dios" (Rm 8, 28).

Si *Marnie* resuelve a *Vértigo* mucho antes del regreso a una Inglaterra fabricada en estudios, *Suspicion* corrige a *Rebecca*.

Como ya hemos dicho, *Stage Fright* parece haber recibido los denuestos del propio autor, pero si conocemos su método jesuítico, en parte auto denegación, en parte juego de espíritu, y en buena parte también prueba tendida al neófito en papel de entrevistador, no deberemos prestarle mucha atención. Todo el concepto del cine, pero sobre todo el período clásico de Hollywood, su cima sin más, se basa como fundamento en la simulación, el camuflaje, el travestismo y el escamoteo. Esto, que era practicado como salvaguarda de su operatividad anímico espiritual, debía trasladarse como especulación –si a esto lo llamamos *plot* o trama– a buena parte de lo que exponían en sus films. El propio y canónico *thriller* en sus dos vertientes principales horror-fantástico-policial y melodrama, se basan raigalmente en la simulación. En el horror esperamos y tememos la aparición de algo –lugar, cosa, situación– que nos lleve a otro lugar, no sólo físico, claro está. En el fantástico tenemos a la otredad que intenta pasar desapercibida o tiene intenciones predatorias; en el policial, el propio crimen oculta sus intenciones y a veces la propia fuerza represiva también debe hacerlo obligada por las circunstancias. En el melodrama todo se basa en no poder decir lo que se padece y para ello sus agonistas se refugian en ese mutismo paradójicamente pleno de palabras, pero que expresan lugares comunes o comentarios editoriales. Con ello el concepto de cine pulió su estrategia de interna diferencial en el mundo político y espiritual norteamericano, así como se dio de consuno a la tarea de afinar su propio instrumental retórico y su morfología, puesta en escena y *disegno*. Uno de esos puntos fue la simulación, el simulacro, la actuación o *performance* con un fin de escamoteo. En realidad podría decirse que todo film es de espionaje, pero no en el ya remanido tema del voyeurismo y demás, sino un

espiar más pleno; total, un cuerpo no sólo en sentido anatómico-biológico sino también social, político, espiritual, psíquico, así como se espía el armado de su contorno o marco de representación.

X
GLOSARIO HITCHCOCKIANO
(QUE ES TAMBIÉN UNA ICONOLOGÍA Y UNA TOPOLOGÍA)

CAMEO

Más allá de lo anecdótico, puesto que Hitchcock lo ha empleado para cubrirse más que de mundanidad, podría decirse de numerosidad, ser todos, plenamente. Buscar la identificación con la persona singular, siendo él mismo una singularidad mayor. Desde luego es fácil deducir, que si su *dictum,* que en el film de ficción el director-autor toma el lugar de Dios, éste, como en la escritura, debe aparecer como personaje.

Como en Velázquez, Cervantes y tantos otros, en Hitchcock tenemos el mismo tipo de signatura. Lo diferencia de tales altos antecedentes el propio concepto del cine. Antes que nada su mímesis completa. En el cine asistimos a una imitacion de la vida en cuanto a las cosas-acción, al decir de Jacob von Uexküll. No es la imagen relato de Pavese sino la acción vista como *"motion"* y *"emotion"*, puesto que en el idioma donde se desplegó su concreción más acabada, una deviene de la otra: es el movimiento el que motiva de consuno la emoción. Lo que hemos llamado *capacidad táxica* del concepto del cine. Así el cameo más que una puesta supersticiosa, o una cita, o guiño, es la última *ratio* de esa capacidad del autor en ser y formar parte de su creación, que por cierto –como hemos visto– es el motivo a que conduce todo su film *La ventana indiscreta*.

Así el cameo es la forma amable de la pasión del creador en su creación. Es una perícopa, reducción a forma simple y seminal del estar en la obra. Es el misterio de la Encarnación, jugado como charada. Es el *quia* del concepto del cine por sobre el *qua* del concepto del cine; mejor, ese *quia* es el autor del *qua*, y su existencia o transparencia mimética dentro del marco de la ficción puesta en escena, es necesaria, imprescindible para abarcar su totalidad.

CONFESIONES

Pueden oscilar desde las "involuntarias", como la de Mr. Memory en *39 escalones, in extremis* como la de Louis Bernard en *El hombre que sabía demasiado*; agónicas como la de Keller en *I Confess*, también aquí invertidas en su intención. Obligadas por terror y a punta de revólver como Brandon en *La soga*. Producidas por un tratamiento de shock como en *Marnie;* productos de una furia contenida como la señora Daniels en *Los pájaros*. Directamente invertidas y paródicas –"puesta al revés"–, como la confesión final de la "señora Bates". Trucadas, como en *Stage Fright*, aunque finalmente sean ciertas. Negadas perversamente, como la de Bruno Anthony en *Strangers on a Train*.

Al final siempre se confiesa, aunque se confiese que no se desea confesar.

CORRELATO ARTÚRICO

1. TRÍADA. CAPILLA DEL DOLOR. CEMENTERIO PELIGROSO. BOSQUE PERDIDO

En una de sus escenas más complejas, y que incluso sirviera ya en su momento para intentar mostrar no sé qué debilidad de puesta en Hitchcock, vemos en *I Confess* cómo el personaje de Anne Baxter en su deposición para la defensa de su ex novio, ahora sacerdote católico, el padre Logan, romantiza y hasta vuelve cursi su *in illo tempore* particular. Secuencia que remata con la noche pasada juntos en un gazebo, de donde son despertados y burlados por el dueño del lugar y que da lugar a que Logan reaccione violentamente.

Para la mujer, ya casada y en buena posición social, aquél fue su momento paradisíaco o así lo quiere recordar (lo cual dramáticamente es lo mismo). Para eso la puesta de esa reafirmación del pasado como edad de oro, es no sólo ambigua en su resultado o función (el pasaje de la noche juntos), sino que de nuevo reasume una de las figuras centrales del mitologema o leyenda[46] del Grial, la pernoctación en un lugar peligroso y deshabitado. Aquí siendo además expulsados y burlados por el dueño material de tal refugio. Que no era tal, claro.

2.

"La capilla arrasada" o "capilla de dolor", en la económica artúrica estaba a su vez relacionada con "el cementerio peligroso" y "el bosque peligroso". Esta tríada que puede verse maravillosamente transfigurada y reconfigurada en *Vértigo*, aparece también, aunque de manera parcial o por partes, en otros de sus films. Por ejemplo, la noche pasada por Logan y su novia en el gazebo. Desde luego la noche "sin fin" de Marion en la casa Bates. La escena de *Intriga internacional* –más recordada por el empleo de una casa de Lloyd Wright–, donde Devlin intentará rescatar a Eve.

La escena de *Saboteur* donde Robert Cummings y Lorraine Day deben refugiarse en un carromato de *"freaks"* pertenecientes a un carnaval itinerante.

3.

En el ciclo artúrico se relacionan, o son variantes de un mitologema mayor el *descensus ad ínferos*. Es decir una prueba o rito de iniciación donde el héroe debe permanecer, por lo general nocturnamente (es decir en lo indefinido y oscuro, como también lo prenatal), antes de seguir su periplo iniciático. Es un enfrentamiento con lo inferior, lo oscuro, lo primigenio, lo muerto y lo fantasmal. El anfitrión a tales lugares puede ser o tomar la apariencia de una mujer seductora, o dama en peligro, o una maga. Que, transcurrida la noche –el período oscuro y de regreso a lo indiferenciado– y al despertar a la mañana siguiente, este comprenderá que se trataba de un fantasma, una bruja, endriago, aparición, espejismo *et al*.

ENIGMA

Subordinación entre, el que lo plantea y posee como secreto, con aquel que intenta su consagración frente al posedor de la respuesta.

Al decir de Andre Jolles[47]: "… diferencia esencial con el mito. En el mito, el significado de la respuesta se encuentra exclusivamente en la respuesta misma. En oposición al mito, el enigma contiene una pregunta formulada con el fin de investigar si el interrogado posee cierta dignidad. Si logra responder, prueba ser digno de tal pregunta".

ESCALERAS

En sus casas están casi siempre ubicadas sobre la pared derecha.

HORROR VACUI-HORROR PLENI

El horror al vacío es un bajo continuo en la obra de Hitchcock. Pero no lo es según lo que se ha expresado hasta entonces tanto en la física, desde la tradición Aristotélica a Pascal, ni en la historia del arte, donde refiere al gusto por lo abigarrado de las más diversas iconografías. Desde la tradición vikinga, al barroco (Góngora) o, al decir de Mario Praz, de los interiores victorianos con su profusión de muebles, consolas, tapetes y demás. Aquí refiere al vacío metafísico, a caer en la nada, ser empujado a la no existencia, ser poseído directamente.[48]

En Hitchcock es horror a lo que desaparece, a lo fraguado, a lo abierto y desoculto. Lo inventado. El *plein air*, la altura, la cima, aunque haya sido intentada llenar como las caras talladas del monte Rushmore.

George Kaplan, "Madeleine", los interiores de *Vértigo*: casa McKittrick,

librería Argosy, museo, parque nacional de sequoias. Rebecca, la señora Bates, Ambrose Chapel. El cuadro inexistente que Brandon “muestra” a Janet. La carretera desierta en la que espera Roger Thornhill. La habitación de la señora Bates. La estación de trenes y los pasillos del transatlántico, hasta llegar a la piscina en *Marnie*…

Por el otro, el horror a lo lleno y pleno trabaja dialécticamente con el anterior horror. Lo atestado, la masa, lo aglomerado. Lo sumado. Sobre todo, lo indiferenciado. Se juega la baza agónica entre la nada, lo falso, lo inventado y no existente, como fraguado, con caer de consuno en lo atestado, lo amorfo de la multitud indiferenciada. La totalidad anónima. Aquí haciendo *pendant* con la propia *trama* (v.).

El cigarrillo apagado en la yema de huevo que se derrama como un “reloj blando”. El otro asesino encontrado en el otro extremo del país que se asemeja al tío Charlie. Los paraguas abiertos que cubren todo del espacio visual. Los comensales del restaurant Ernie’s. *Los pájaros*.

IGLESIAS

Católicas, siempre filmadas desde adentro; templos protestantes desde afuera. La “excepción” es la falsa capilla Ambrose Chapel, que puede ser confundida con un lugar de taxidermia.

MACGUFFIN

Parece una temeridad por nuestra parte incursionar en definir este término, que el propio autor se ha encargado de explicitar a la perfección en cuanto a su funcionamiento. Es un pretexto material, o de situación que sostiene el *plot* y hace que la *story* pueda desplegarse.

Desde luego esto es así.

Ahora bien, este *macguffin* se relaciona también con la ausencia de alguien o con la invención de alguien (Kaplan), o con la falsa identidad de un personaje o agonista. Ese falso culpable u “hombre equivocado”, que circula como un *correlato objetivo* a lo largo de toda su obra. Así la identidad falseada de Madeleine Elster y el doble fantasmal de Carlotta Valdés. Aquí centrándonos en las desapariciones –cierto que simuladas– de “Madeleine”, en el muelle, luego en la primera visita a la casa de Scottie, sobre todo en su desaparición en la casa McKittrick, vemos cómo el *macguffin* sin dejar desde luego de ser ese pre-texto que necesita el *plot* para sostener la *story*, se vuelve *epos*.

El mitologema o leyenda del Santo Grial tiene un significado central. Es algo, un objeto, copa o cáliz, eso no importa aquí: sí que contiene

en su interior la sangre de Cristo en su agonía. Que es algo, un soporte que sucesivamente en este tiempo, sin tiempo del mito desaparece tras ser hallado, y por lo tanto debe reemprenderse su busca una y otra vez. Cuando se lo encuentra, se logra un estadio del mitologema, pero este se completa con su nueva y cíclica desaparición, y nueva busca y así en más.

Aquí los personajes y posibles testigos de la falsa culpabilidad de Balestrero y su busca, primero optimista, y luego desesperada, y que lleva a la locura, a lo fronterizo, a uno de los dos participantes de la busca –la señora Balestrero–, pueden guiarnos en nuestra interpretación.

Así también el fantasma o los fantasmas de Rebecca, la señora Bates, *et al.* Son técnicamente *macguffins*, y simbólicamente mitologemas, variantes del mito y de la leyenda del Santo Grial.

Este motivo de la busca y rebusca del Grial, tiene y mantiene con sus variantes un episodio central en su sistema de representación. La estadía por una noche en lo que se llama "la capilla del dolor" y figuras y *loci* similares… Es un rito de pasaje que se relaciona con la pernoctación en una construcción abandonada y solitaria, con un muerto o fantasma. Pero que se le presenta al héroe artúrico como alguien absolutamente normal, hospitalario y que no presenta ningún rasgo inquietante tampoco; al menos en esa primera fase.

OFICIO-OFICIOSO-*HOBBY*

En la económica hitchcockiana, existe una tríada problemática compuesta por oficio-oficioso-*hobby*. Esta arraiga, o se relaciona con elementos fundamentales de la económica en sentido tradicional, vuelta o invertida para entender y desplegarse solamente en un sentido material.

Ya se ha dicho que un *etymon* espiritual de este autor, que incluye también el estricto concepto de suspenso, es quedar suspendido de la profesión habitual. Aquí es cuando el oficio se vuelve oficioso, porque se trata en rigor de la profesión en sentido liberal, que usurpa el lugar del oficio en sentido tradicional.49

Esto va de consuno con la función policial en sus films, corta, inútil, tardía, en tanto usurpa la función sacerdotal. Así profesión y no oficio, y policial y no sacerdotal son los ejes polares de su complejísimo concepto del suspenso.

Al quedar suspendidos de su trabajo habitual (Jeff, Scottie, Devlin,

Mitch, *et al.*), sus agonistas caen en lo oficioso; es decir el oficio regresa como algo extraño y extrañado, a estas personas que no son más que su profesión/alidad. Lo oficioso podría ser una variante de lo perverso. El desviar de lo directo –*verso*: hacia, camino, meta– por un atajo o selva oscura, donde el hacer de esa profesión quitada su inanidad, o ya perversión como oficio, al ser clausurado o suspendida, no puede siquiera refugiarse en algo, un paso del tiempo vacante que recuerde al oficio tradicional. Es entonces cuando aparece lo oficioso.

Claro que hay una tercera y falsa salida que es el *hobby*. Este sería el grado más bajo del coleccionismo o el punto cero del bricolaje. Si no es que directamente coleccionismo y bricolaje son en la económica hitchcockiana formas de perder el tiempo, como variantes de esas simétricas fugas al pasado como edad de oro, y esa otra fuga que es aferrarse el presente como lo único existente. Este presente podría también relacionarse con el historicismo como absoluto espiritual.

Si la esencia del hombre moderno es –según Eliade– creerse un ser meramente histórico y, más aún, que es él mismo aquél que hace esa historia, esta polaridad de los personajes y situaciones hitchcockianas entre la edad de oro y el presente absoluto, es la afirmación de tal postura, sea en uno u en otro sentido. Cuando no de consuno y según convenga, como el tío Charlie en *La sombra de una duda*.

Esto por otro lado sería la autoafirmación sin más de que existe la tragedia cristiana. Y más allá de todos los galimatías en que han entrado a jugar helenistas y lingüistas, sin ninguna comprensión metafísica, lo trágico cristiano no es anulado ni por la encarnación, ni por la resurrección e, incluso, por el concepto de juicio final. Puesto que el agonista cristiano, o el trágico cristiano en su faz católica, debe situarse en un punto intermedio entre la ficticia fantasía de un regreso a la edad de oro/paraíso perdido, y la afirmación de un historicismo absoluto, que no es otra cosa que la sola afirmación del tiempo presente como Historia.

La historia (*story*), el *plot* y *epos* de este autor es la cara opuesta y polémica a esa Historia como ciencia positiva.

PLOT

Parte, sección o bajo continuo de la trama, basada en la intriga, la duda y la sombra de tal, lo desconocido, lo oculto, lo a medio decir. Forma del relato sostenido en el fuera de campo y dentro de campo en el *innuendo*, la ironía como figura del discurso, y a veces, o muchas en el sadismo, pero en plano exclusivamente intelectual…

STORY

Es la anécdota, aquello que puede narrarse a quien no ha visto el film. Puede oscilar desde el hecho histórico al *fait divers*, la crónica, el chisme, el paso de comedia, la *pochade* y la atracanada, directamente. Es aquello que puede subdividirse en episodios o capítulos, aunque el film no lo reclame o proclame directamente.

Por otro lado es aquello que sobrevive en el ámbito de lo legendario o más bien regresa a ese estadio. Las frases célebres, los sitios ejemplares, los epigramas y demás pertenecen por derecho propio a la historia. La *"story"* se reproduce como citas. Y su riesgo es permanecer allí, en ese mero estadio infantil.

SUSPENSO

Hemos ya ensayado largamente sobre la triple suspensión del suspenso hitchcockiano en *El concepto del cine*.

Agregaremos lo siguiente. Se trata también de la suspensión del tiempo habitual-cronológico para instalarnos en otra dimensión supratemporal mítico-simbólica afín, en lo posible, a la representación ritual tradicional. Aquí el principio de simetría es el hecho de *disegno* fundamental para esto. Enlazando tiempos, y figuras, y lugares, creando una dimensión espacio-temporal propia, el concepto del cine nos devuelve, siquiera momentáneamente, como *memento* tal vez, a ese tiempo particular del rito y del mito.

A ver. A la suspensión de lo habitual-profesional en muchos de sus protagonistas se crea, se acuña una imagen reflejo de esa suspensión festiva-ritual del tiempo cotidiano habitual. En rigor, el concepto de alienación/reificación/cosificación marxista-lukacsiano, no está tan lejos del sentido del pecado y recaída cristiana. Pero claro está que si bien no se desentiende de la historia (sólo el personaje y periplo, cuanto genealogía de Gavin Elster, servirán como evidencia contundente), ni tampoco de lo psicológico *lato sensu –passim–*, el hacer
hitchcockiano encierra superadoramente ambos factores y derivas en una totalidad metafísica.

Pero atención, no siendo esta totalidad ni *"angst"* existencial ni "inconciente colectivo", ni cosas semejantes.

La nada, la caída en la nada y la propia inanidad, son puestas en escena por Hitchcock, pero jamás mediante una similar nadidad expresiva. Silencios interminables, tiempos muertos, periplos sin

rumbo, en suma, sin ningún tipo de alegorías. Sí a través de contundentes y precisas imágenes operativas de ese vacío u *horror vacui*. Que ya hemos detallado en otro lugar.

El concepto de suspenso atiende también a la categoría del *ricorso* viquiano, en su interpretación por Karl Löwith. El *ricorso* funciona como la apelación de una determinada civilización a un tribunal. Como el tribunal más alto posible es la Providencia, es que esa civilización o sus representantes abogan frente al más alto tribunal por su causa. Ese apelar es suspender el juicio, pero no en el sentido de la "clase discutidora", o del indecisionismo liberal. Porque aquí se apela a un tribunal que puede decidir nada menos que el Juicio Final. En ese intervalo de la apelación, se inscribe el suspenso hitchcockiano como un período de espera frente al tribunal de la Providencia…

TRAMA

La figura en el tapiz, pero en Hitchcock vista desde el revés o dentro de la urdimbre. Pasa de la exposición de lo que uno o varios de los protagonistas piensan en realizar o cumplir, a la manera de un Ricardo III gentil, y de mejor aspecto, a develar el laberinto tendido por el tentador. Todo laberinto –es sabido– refiere al inframundo. Recorridos de la nueva señora Danvers por la mansión de Manderlay, de Scottie siguiendo a Madeleine por las calles empinadas de San Francisco, de Lila Crane por la casona Bates. De Roger por los maizales acechado por un avión fumigador… De los McKenna por un Londres desconocido y amenazante.

Así como el *plot* refiere a la primera historia del film, la trama se atiene a su segunda historia: la simbólica y mitopoética.

Podría decirse también que el *plot* es la económica del film y la *trama* su simbólica.

XI
MIRÓN O DEL CINE
(DIÁLOGO)

Ángel: Atención, mi querido amigo, mucha atención con las cosas evidentes por sí mismas, especialmente en estos años que corren.

Mirón: … A ver…

A: En esta época se da por sabido lo que sólo es percibido. Te acordarás, supongo, de la diferencia entre la mera percepción y la apercepción que sostiene Leibniz en uno de sus tratados.

M: Sí. El percibir sería como el gesto pasivo, meramente animal, anatómico, y el apercibir saber, comprender, que lo estamos haciendo, y que el hacerlo –y al hacerlo– no se debe a una mera facultad mecánica que obedecemos, o a la que respondemos, no a un instinto básico, podría decirse ahora, sino que estamos usando un órgano que, en cuanto a percepción se refiere, también lleva –o no– al conocimiento.

A: Podríamos decir entonces que el percibir es el ver y el apercibir es el mirar. En el segundo binomio de términos hay una...

M: ¿Intencionalidad?

A: Sí, desde luego, pero no es eso a lo que quería llegar, o en todo caso no es sólo eso: en el apercibir, en el mirar, en el acto ya de mirar, y no sólo de ver, hay una historia, algo que traemos de nuestro pasado, inmediato o distante. Lo que llamamos una tradición, algo que se trae, un traer, un recibir, una cabalá, y en la mirada actúan como pasos, como índices, todas esas huellas de un pasado común que todos tenemos....

Porque si el cine busca narrar y representar –cosa fatal o fáctica–, pero también representar y narrar –cosa por demás compleja y electiva–, no puede interrumpir mediante un *shock* o una especie de puñetazo visual el *continuum*. La continuidad ficticia que ha logrado establecer sobre la conciencia del espectador mediante una irrupción y una interrupción del útil mecánico con el cual está consiguiendo imitar la mirada, o por lo menos la conciencia del mirar en el espectador a oscuras, en medio de la sala de proyección, o ahora también en la sala de su propia casa, puesto que la irrupción del útil mecánico, en su desplazamiento brutal, y a una velocidad inusual para la conciencia del espectador, lo despertaría como a un sonámbulo que se pasea feliz e inconciente por una delgada cornisa en la que, dormido, se desliza con toda comodidad.

Pero si se lo despertara bruscamente, con gritos y a cajas

destempladas, tomaría súbitamente conciencia de su situación de precariedad, de delicado equilibrio, pudiendo caer así en el abismo que se abre frente a sus atónitos ojos despiertos, que es como –para usar una figura– si estuvieran poblados, repletos de una nada física, material, cuya sustancia fue abolida, interrumpida por el soñar o por eso que se llama el soñar despierto...

¿Cómo encuadrar, seleccionar entre las posibilidades de enfocar yuxtaponiendo mi comentario sobre todo ello, sin que se vuelva ostensible y didáctico?

M: Antes, una duda: ¿qué mal habría en lo didáctico?

A: Ningún mal. O en todo caso, el mal, lo malo, lo errado, la pena, es la petición de principio que se le solicita a hurtadillas, con malas artes, al espectador.

M: Pero a este le queda la posibilidad de rechazar de plano el comentario didáctico que se le agrega si no está de acuerdo con su contenido como, o tan simplemente, quien rechaza una masita en un cumpleaños o una segunda vuelta de copetines si no tiene ganas, o tiene que manejar un coche, o qué sé yo.

A: Pero resulta que no es el mismo caso. Muy simple: en los ejemplos que das, y que podríamos llevar al absurdo, el individuo no está frente a una representación.

M: ¿Cómo no?

A: De acuerdo. Hay una representación, pero está contenida en el marco de la convención usual. Es decir, está en un cumpleaños, en un bar. Tiene a tales personas frente a sí, las conoce, etc. También no olvidemos ciertos detalles; las masas y el copetín son reales, materialmente reales, mensurables, palpables, se pueden oler y sostener en la mano, y en la situación real, en la representación real –convenido– el punto de vista es único, subjetivo e irrepresentable. Es claro, uno, vos o yo, o un tercer hombre en una de esas situaciones reales al comprender qué representa, no representa, o cree no representar ¿Toma conciencia de su representación? Pero en una representación ficticia –y ficticia y fílmica– el espectador cree o puede llegar a creer, o, peor aún, a confundir su libertad de elección, su libre arbitrio, con el comentario o subrayado del director que lo hace así objeto de un manipuleo, cuando cree que está seleccionando libremente en su mente aquello que no es más que una arbitrariedad disfrazada –y muy malamente– de un azar a quien se ha puesto en el

lugar del destino o...

M: … De la divinidad.

A: Exactamente.

M: En *El hombre equivocado,* el plano casi final, donde aparece sobre la cara de Henry Fonda rezando, el verdadero ladrón con el que aquél ha sido y viene siendo confundido, y que aparece en ese mismo momento surgiendo de una calle a oscuras, y disponiéndose a entrar en un tienda para robar… Eso técnicamente, ¿qué es?

A: Un fundido encadenado.

M: Y como comentario...

A: Allí no hay ningún comentario. Sigue siendo sólo un fundido encadenado. Recordemos, una imagen primera o "A", que se funde, se disuelve, mientras en su proceso de disolución se va encadenando, superponiendo, a una segunda, "B", a la que reemplaza en contados segundos sobre la visión del espectador...

M: Pero es el director –Hitchcock en este caso– quien como autor, es decir, auto/r, *fautor,* por sí mismo, responsable, libre, dirige, decide esa yuxtaposición de tales dos imágenes.

A: Ah, sí. Eso es indu… No, mejor: indisputable. Es el *ductus*. La mano que toma, porta, decide para sí. Pero ahí está la cosa, el *quid*: en su decisión o proceso no subvierte, o salta por sobre la *composición de lugar* que se había trazado y, más aún, su elección, símil, comparación, ha sido expresado, traído a la conciencia del espectador sin abandonar, uno: la primera historia; dos, el estilo, el tempo, el ritmo que ha elegido para narrarla, *id est*, representarla; tres: la consecuencia corre por cuenta del espectador.

M: ¡Pero es un milagro!

A: No. Es, y sigue siendo, un fundido encadenado.

M: Pero que llega o conduce al concepto de milagro.

A: Bueno, si vamos a considerar concepto un milagro… Pero dejemos esto. Lo esencial, lo básico, es que toda la secuencia, toma o plano superpuesto, no es más que un fundido encadenado. El que su resultado se traduzca en la conciencia del espectador como milagro, azar, destino –*karma*, si es vista por un cierto público hindú– y las

cientos de cosas que no sabemos ni vos ni yo sobre las creencias o tradiciones de decenas y decenas de pueblos.

M: Táchese lo que no corresponda.

A: Exacto.

M: ¿Eso es libre?

A: No, esa es toda la libertad que el cine, que el arte, puede dar. No hay otra. Pero el autor debe jugar bien sus cartas, mostrarlas –si se le pide–, como en el truco; llevarlas hasta el límite de su representación, pero sin agregarle la moraleja a su relato, como argumentaba Kipling. Que por cierto no siempre cumplía su propio consejo.

M: Entiendo. Pasemos...

A: Te pregunto entonces: ¿cuál es la primera historia en esta película?

M: Un hombre, un músico, un contrabajista en un club nocturno de lujo, esposo y padre de familia ejemplar, que súbitamente una noche es llevado detenido como sospechoso de una serie de robos, de los que es denunciado por una empleada de una agencia de seguros, adonde el protagonista fue a pedir un préstamo para arreglar las muelas de su mujer. Es llevado a la comisaría y allí se le pregunta si acepta hacer una prueba de su caligrafía, copiando para ello el texto que el ladrón deslizó en la mano de la cajera el día del asalto. Acepta hacerlo. La caligrafía no sólo es muy, pero muy parecida, sino que incluso el héroe comete el mismo error –una letra por otra– que el deslizado en el escrito original. Es detenido esa misma noche.

Al día siguiente es trasladado a la prisión. Pasan una serie de largas descripciones del procedimiento. Y cuando acaba de ser encerrado en una celda, es puesto en libertad, ya que su cuñado ha pagado la fianza.

Vuelve a casa donde está su madre, sus hijos, etc. Tiene que conseguir ahora un buen abogado. Lo hace. Es un tipo muy caro, pero que acepta el caso por simpatía. Aunque declara que el derecho penal no es su especialidad. Aun así... El abogado le dice que tiene que declarar dónde estaba en la fecha de los robos que se le atribuyen.

Va a su casa y empieza a recordar junto con su mujer. En ese momento estaban de vacaciones en una casa de fin de semana, en un pueblo. Van allí. Los dueños no lo recuerdan. Pero luego haciendo memoria recuerdan a los otros huéspedes de paso –creo que dos o tres

tipos–, que estaban también allí por esas fechas. Comienza la busca. Uno ha muerto, otro se ha mudado, etc. Comienzan a desesperar. La mujer, hasta ahora impecable en todo, empieza a chiflarse. Le dice que no tienen salida y que tiene un plan. Encerrarse en la casa. No mandar a los hijos al colegio, comprar alimentos suficientes, apagar las luces, no atender el teléfono... En suma: el marido comprende que se ha vuelto totalmente loca. La internan y él, ya muy agotado, va a juicio. En la primera audiencia, el abogado rechaza a los jurados ya que uno de ellos se aburre en el interrogatorio previo, y allí, zas, comete un error. Por lo pronto le dice al protagonista que tiene que empezar todo el trámite de nuevo. En medio de eso, ya con su mujer internada, el proceso estancado y demás, se está vistiendo para ir a su trabajo en el club nocturno. La madre le pregunta si reza lo suficiente. Le dice que sí. Pero la madre insiste que lo haga con toda la fe que pueda tener. Se pone a rezar mirando un cuadro del Sagrado Corazón, y allí viene nuestro fundido. Aparece en medio de la noche el verdadero ladrón. Es atrapado, y al ser reconocido como el ladrón de la agencia de seguros, Manny –que así se llama el héroe– es liberado. Visita a su mujer en la clínica, pero la mujer apenas lo reconoce. La enfermera le dice que confíe en su mejoría. Mientras se va cabizbajo, un cartel impreso nos informa de manera escueta que finalmente la mujer se repuso. Se mudaron a Miami y viven felices: lo que pasó –agrega– les parece una pesadilla.

A: Perfecto. Ahora, ¿pensás que todo el mundo podría entender esta historia sin haber visto la película?

M: Sin duda.

A: ¿Aun aquellos más alejados, digamos culturalmente, por hábitos y costumbres a la diégesis que muestra la película?

M: Seguramente.

A: ¿Aun un matrimonio japonés de clase media? Hitchcock decía que pensaba en un matrimonio japonés de clase media siempre que rodaba una película. Ya que era lo más alejado, geográfica y sobre todo culturalmente hablando, de su propia situación. Él, católico, inglés, ahora viviendo en los Estados Unidos… ¿Entonces?

M: ¿Qué?

A: ¿Podría entenderlo un matrimonio japonés de clase media, aquello que contaste sobre la historia que narra *El hombre equivocado*?

M: Sin lugar a dudas.

A: Sigamos. ¿Cómo pasamos a la segunda historia? De haberla.

M: La hay, es indudable. Pero no consigo, salvo en detalles aislados, entender cuál es.

A: Y eso si se trata de una sola...

M: ¿Cómo?

A: Claro. Lo importante de encontrar es –por lo menos– la segunda, pero esta puede dar lugar a una tercera y a una cuarta y posibl...

M: A ver...

A: Recordarás la carta que Dante le escribe a su protector Cangrande della Scala. Le dice: "En mi *Comedia* hay cuatro sentidos: literal, simbólico, ético y anagógico". Bien. El literal es el que acabás de contar. Pasemos al segundo.

M: El simbólico. Entonces deberíamos establecer bien, qué cosa es un símbolo, y que cosa no. Pero no entiendo: Dante escribe allí "alegórico" y no "simbólico", ¿no?

A: Es así.

M: …

A: Para Dante no había diferencia, porque piensa en la escritura. Tanto en la sagrada como en la suya.

M: Sigo sin entender.

A: Tiene sus bemoles, es cierto. En la mal llamada "edad media", lo alegórico era lo simbólico sin más. Porque se tenía presente lo escrito y no lo representado. Si alegoría es "yo digo de otra manera", esta otra manera –escrita, puesta en palabras de prosa o verso– era un segundo sentido, que desde luego no opacaba al primero. Pensemos en Dante y su comedia sin más. Virgilio es esto y aquello, pero es Virgilio, nacido en Andes y autor de la *Eneida*. Y así cada uno de los personajes que aparecen en ella, Paolo, Francesca, *et al.*

M: Pero ¿y los tres animales?

A: ¿Qué hay con eso? La loba es una loba, no una quimera. Lo "fantástico" o desplazado aquí es que devora a sus propios hijos, cosa concebible. Sí, claro está, suceden hechos también fantásticos, sobre todo en los castigos del Infierno y del Purgatorio. Pero aquí son

fantásticos. Es decir tomados de elementos reales, como incluso en el Paraíso, rayos, ojos, carros…

M: … Pero quieren decir otra cosa.

A: Desde luego son alegorías. Es que debemos detenernos aquí en algo fundamental. En el mundo medieval no se conocía el griego –salvo contadas y esotéricas excepciones– y por lo tanto no tenía configuraciones ni representaciones de los mitos, o mejor dicho de los mitologemas. Sabía por transmisión oral o por traducciones cómo había sido el nacimiento de Venus, digamos que el mito era una leyenda; un "ademán lingüístico" como diría André Jolles. Pero no conocía ninguna representación. En el Renacimiento se conocieron de primera mano los mitos y mitologemas narrados de los originales griegos y no sólo Platón, sino fuentes como las de la *Biblioteca* de Apolodoro y tantos otros. Allí se dieron muchos pintores a representar figuradamente estos mitologemas.

M: Como Botticelli.

A: Tal cual. Este es y su *Nacimiento de Venus* son –así lo espero– ejemplares en lo que estamos diciendo…El pintor conoce de primera mano (lectura) el mito. Se pone a traducirlo en imágenes. Y por primera vez el espectador se ve separado de la primera historia. Mujer desnuda sobre una concha en medio del mar, dos criaturas soplando a los costados, *et al.* Se pregunta qué refiere esta primera historia representada con una segunda a la que se halla habituado (incluso por la lectura de Dante), y no encuentra el pase. Salvo cuando viene desde otro lado, y se le dice que "cuenta el mito…", y allí la lectura de Apolodoro o de la epigrafía, y demás textos que comienzan a lanzarse en ediciones traducidas al italiano y latín mediante la imprenta, algunas ya célebres como las de Aldo Manuccio –conocida como aldina– en Venecia.

M: ¿O sea que comienza a circular una segunda historia o significado que no proviene directamente, o que no se sostiene directamente en la primera historia o representación?

A: Tal cual. Y con ello aparece actualizado o complicado también el problema de la alegoría, y su relación polémica con el símbolo y con lo simbólico. Con el redescubrimiento del griego a partir de mediados del 1400 se produce esta división taxativa o figurativa entre la alegoría y el símbolo.

M: Pero antes existía.

A: Claro, pero separadas, tal como puede advertirse en Platón, por ejemplo. “La caverna” es una alegoría, porque tras las imágenes y su descripción, aparece una interpretación totalmente dependiente de la primera. “Esto significa tal cosa y esto tal otra”, y así en más.

M: O sea que tampoco es un mito.

A: Desde luego que no, porque fue creado *ex profeso* y *ex nihilo* para la ocasión que necesita Sócrates para explicarse y “graficar” aquello que está enseñando…

M: ¿Tendríamos entonces una suerte de historia o devenir de la alegoría con respecto al símbolo?

A: Más aún, una proto-historia inclusive. Desde la noche de los tiempos o, como nos gusta decir, desde *in illo tempore*. Y aquí no importa si primero fue rito o mito o viceversa. Eso lo dejaremos para otro momento. Lo importante de señalar aquí es que el símbolo fue desde ese *illud tempus* un instrumento, cosa, señal, signo, lo que sea, de carácter material para recordar o mantener fuera de su rito correspondiente el significado mítico originario.

M: O sea que el símbolo es un *memento*, un recordatorio.

A: Sí, pero no sólo eso, es la parte del mito y del mitologema también que puede trasladarse a diferentes situaciones mentales o formales. Pero este sostén, o *memento,* jamás tiene un carácter cerrado, sino abierto; pero abierto no es caótico ni posibilista. Sino ilimitado, incluso opuesto pero convergente.

M: La ciudad de cien puertas.

A: Tal cual, es una ciudad rodeada de una muralla con cien puertas, pero que todas conducen al mismo centro.

M: O el símbolo de la rueda, que sería un símbolo de símbolos o proto-símbolo. Tenemos un eje del cual derivan rayos que van y vienen hacia ese centro.

A: Sí, pero con un límite o circunferencia que es el tamaño de la rueda para que pueda girar y existir como tal…

Retomando lo anterior, el cine hereda esta diferencia polémica entre alegoría y símbolo, pero la hereda también en grado total, extremo. Más aún: el concepto del cine lleva esta polémica hasta sus últimas consecuencias. En esto también el cine es la meta del pensar

occidental. Al llevar hasta su *ultima ratio* y Tule –si queremos sumarle una figura de mítica topológica–, todos los problemas culturales del pensar y el poetizar occidental y europeo; pero conociendo y poniendo en crisis y debatiendo polémicamente con las formas exógenas de manifestación de lo estético o de lo anímico-espiritual.

Entonces, símbolo es aquello que reúne y lleva hacia delante. Como sabés, el símbolo era también aquello que, entre otras cosas usuales, los griegos o algunos de ellos intercambiaban entre sí como señales de reconocimiento. Por ejemplo, partían un dado, una medalla o una moneda en dos y cada uno de ellos se quedaba con una mitad o parte.

M: ¿Para qué hacían eso?

A: Para recordar; aquello que en latín se llama un *memento*. Uno, si se encontraba después de muchos años de no verse con el otro, porque había cambiado de ciudad o lo que fuere, sacaba su mitad de dado o medalla y la mostraba; el otro a su vez sacaba su parte, y si al unirla calzaban perfectamente, mediante eso se recordaba, por ejemplo, qué era lo que Sócrates había dicho en tal momento del *Banquete* o del *Fedón*.

M: Excelente. Y muy bello además. ¿Tenían que ser las dos partes, perfectamente iguales?

A: No necesariamente. Podían ser –y lo eran– asimétricas, o no perfectamente simétricas, aunque obviamente se buscaba cortarlas lo más perfecta y armónicamente posible.

M: Y eso era también un símbolo entonces...

A: Eso era. Ahora bien en el arte, y sobre todo en el cine que narra y representa simultáneamente –como ya hemos establecido– el símbolo es una parte que el director concientemente dirige –por eso es un director–, y por sí mismo –de allí lo de auto/r–, hacia la conciencia del espectador pero sin jamás abandonar la primera historia.

M: ¿La del matrimonio japonés de clase media?

A: Esa. Digamos que una vez fijada una pauta, modelo o troquel, que es aquello que San Ignacio llamaba “composición de lugar”, nada a partir de ese momento, puede ser modificado: un clima, un lugar, un color, una caracterología, y así en escala de menor a mayor.

M: ¿Nada podía ser cambiado?

A: Sí, algo puede cambiar, irrumpir, ser modificado. ¿no hablábamos recién que la buena y abnegada mujer de Manny se volvía, casi súbitamente, una loca de atar?

M: Es cierto.

A: Y Hitchcock, ¿saca, así como así, la locura de la manga o de la galera sin ningún indicio o señales previos?

M: Está la visita al abogado, cuando este empieza a notar un gesto extraño, inusual en la mujer.

A: ¿Qué hace? ¿Se tira de los pelos, le sale espuma por la boca, se arrastra por el piso?

M: Sería muy fácil. Comienza a retorcerse el brazo con una de sus manos de una forma insistente; luego tiene o, mejor, el abogado ve que tiene, la mirada perdida en el vacío.

A: Tenemos allí entonces, una señal, un indicio; podríamos llamarlo un cambio de velocidad.

M: Podríamos.

A: Un embrague, si fuera un automóvil.

M: Exacto.

A: Cuya función es allí...

M: No sé mucho de mecánica, pero digamos que le señala al motor que cambiará de velocidad.

A: Sólo en un sentido.

M: No. Tanto de mayor a menor, como de menor a mayor.

A: Bueno, Mirón, ese embrague, ese *shifter*, es el elemento que se utiliza para cambiar de velocidad o, si queremos, de introducir en la *composición de lugar* establecida, en la diégesis que se viene llevando hasta ese momento, un cambio de intensidad.

M: Como una buena y noble mujer que se vuelve loca.

A: Perfecto. Ahora te preguntaría: ¿Por qué el autor hace que esas primeras señales sean percibidas por el abogado y no por el propio marido?

M: Para que nos identifiquemos más, todavía más, con el sufrimiento de este...

A: Podría decirse que A) el abogado, siendo un observador objetivo y alguien, digamos, especialista en buscar indicios profesionalmente, está “preparado” para eso; pero también y B) que el marido, Manny, está tan absorto, tan metido en su propio sufrimiento, que no para mientes en aquél de los que tiene a su lado; como su propia mujer.

M: Es posible.

A: ¿Posible o seguro?

M: Seguro; pero me gustaría a mi vez estar más seguro.

A: Intentémoslo. Cuando estalla la locura de la mujer, ¿qué dijimos que argumentaba en su locura que, como sabés, tiene su método?

M: Que quería encerrarse, apagar la luces, no salir para nada de la casa, dejar de mandar los chicos al colegio, etc.

A: ¿Y el método?

M: Dejar de vivir, suicidarse de a poco.

A: ¿Y qué más?

M: ¿Te parece poco?

A: No es lo que a mí me parece, sino lo que es.

M: Bueno, matarse.

A: Podríamos decir que volver o intentar volver a vivir, como animales o como seres primitivos.

M: *Mmseeé*.

A: Pero ¿se podría hacer algo así en una ciudad contemporánea, con sus chalecitos suburbanos, la luz eléctrica, el teléfono, el gas, los vecinos?

M: No, imposible.

A: Aparte de imposible. ¿Qué habilidades tendrían gentes así –supongo que como nosotros dos también–, para vivir o más bien, sobrevivir de esa manera?

M: Entiendo. La locura de la mujer es como una excusa, una coartada, una voz loca; "rayada" como decimos nosotros, que repite sin parar, que gira y gira en el mismo punto porque sabe, de alguna oscura manera sabe, que no se puede escapar de ello.

A: ¿Y qué más? ¿Por qué Manny es confundido ese día en la agencia?

M: Porque va a pedir un préstamo sobre la póliza de su mujer.

A: ¿Para qué?

M: Para que ella pueda arreglarse los dientes. Claro, y en su locura, o cuando se raya, dice que fue ella con sus muelas la culpable de todo y...

A: Entonces...

M: Perfecto.

A: Al espectador, ¿se le informó didáctica, didascálicamente como decías, algo al respecto?

M: No, nada.

A: ¿Tuvo o tiene todavía –cada vez que la vea– la posibilidad de deducir estas cosas pertenecientes a la segunda historia, y otras que, si Dios quiere, veremos a continuación?

M: Sin duda.

A: Entonces diríamos que Hitchcock acuña, fabrica, dirige mostrando o exhibiendo esa mitad del dado o de la medalla y...

M: … Suponiendo en el espectador la posesión de la segunda mitad...

A: … Que al unirse...

M: Forman un símbolo, un *memento*, un recuerdo súbito.

A: Porque según Platón pensar, saber, aprender es...

M: Es sólo recordar, no descubrir por primera vez. *Alethéia*, es decir, recorrer en sentido inverso el curso del río del olvido, el Leteo; ir contra la corriente.

A: También. Pero no en el miserable, infantil sentido en que se ha empezado a usar en estos años: no quiere decir ir contra algo, estar en

la oposición, romper tabúes o –peor y con peor estilo– transgredir, sino...

M: … Sino, buscar el verdadero sentido, ocultado, desfigurado por el olvido.

A: Exacto, y allí no es cuestión de actitudes, sino de aptitudes.

M: Sigamos. El símbolo es el segundo sentido dantesco. Ahora bien, temo ser insistente con esto, ¿Por qué en esa carta a Cangrande llama a este sentido como "alegoría"?

A: Muy simple. Porque alegórico es, o significa decir "yo digo de otra manera". Y Dante precisamente lo decía...

M: Mediante palabras, versos endecasílabos en este caso, donde la imagen corre por cuenta exclusiva de la mente o de la imaginación de cada lector.

A: Exacto. Pero ¿puede decirse o aplicarse esto tal cual a la pintura o a la escultura, por ejemplo?

M: No, porque allí cualquier cosa, gesto, elemento, color, situación fuera de lugar o contexto, llamaría la atención del espectador sacándolo, empujándolo fuera de la primera historia; con elementos arbitrarios traídos de otra situación. Llamar la atención –ya que estamos– no es lo mismo que guiar o "curar" la atención.

A: ¿Y en el cine entonces?

M: Menos que menos. Ya que es algo que no sólo representa sino que narra, debe narrar, a medida que representa.

A: ¿A medida que representa hechos aislados, o toda la infinita gama de los hechos y de las cosas?

M: Según creo, de todas y cada una de las cosas.

A: Así es. Cada cosa, esta mesa, este pocillo, esta silla, puedo convertirlos en símbolos, en la mitad que uniéndose a la segunda se convierte en otra, tercera cosa; pero a condición de que antes...

M: Se los haya mostrado como lo que son y seguirán siendo, esto es: una mesa, un pocillo.

A: Tal cual.

M: Según recuerdo ahora, me explicaste alguna vez, que puede haber un tercer elemento, o momento intermedio entre el índice, que serían las cosas usuales –esta mesa, este pocillo–, y el símbolo, cuando cada uno de ellos es otra cosa, pero sin dejar de ser materialmente lo primero.

A: Es el icono.

M: Y eso, ¿en qué consiste? Ya que un icono es el nombre exacto o un sinónimo perfecto en griego de una imagen...

A: ¿No era "una" de las maneras de nombrar a lo que nosotros traducimos, vía el latín *imago*, como imagen?

M: Ese sería, o mejor es, el icono.

A: Sí, en el cine el icono es cuando el índice –lo usual, común, aceptado, el material o útil habitual, de todos los días–, antes de pasar a ser la mitad, el soporte medio de otra cosa, se convierte o pasa por ser, por un momento intermedio, el índice desplazado a una persona o particularidad existente dentro de la ficción y diégesis que estamos contemplando. Pongamos un ejemplo. Tomemos otro del mismo autor y director. De Hitchcock. En *La ventana indiscreta* tenemos la cámara fotográfica del protagonista.

M: Jeff.

A: Tenemos entonces la cámara fotográfica del protagonista vista tres veces o, si queremos, durante tres momentos o "situaciones". ¿Es así?

M: Recordámelas.

A: Será mejor que vos las recuerdes, Mirón. ¿La primera, entonces?

M: Al comienzo exacto, en ese casi prólogo, donde se muestra a Jeff, sus vecinos, el patio entre los dos edificios o *blocks*, la temperatura altísima –estamos en verano–, que el héroe tiene la pierna enyesada y, sobre la mesa, una máquina fotográfica rota...

A: ¿Qué más? Junto, cabe a la cámara rota.

M: Revistas profesionales, creo que *Photoplay*; un negativo y la imagen revelada como portada de la revista.

A: ¿Qué se nos dice o, mejor aún, qué se nos indica allí?

M: Que estamos en la casa de un fotógrafo profesional.

A: Perfecto. Segunda vez.

M: Cuando usa la cámara y su teleobjetivo para espiar a sus vecinos; no, más bien, particularmente a uno que después sabremos que...

A: Dejemos eso ahora. La segunda vez, entonces, ¿qué pasa con la cámara fotográfica en cuestión?

M: Es la misma en cuanto objeto o útil de trabajo.

A: Pero...

M: … Pero se la ha desplazado para un uso particular, subjetivo, impensado...

A: ¿Qué nombre damos –o, tal vez, me temo que dábamos–, a ese desvío de una norma o de un uso normativo?

M: ¿Perverso?

A: Muy bien. ¿Y la tercera vez que vemos la cámara?

M: Muy simple. Cuando la usa –ahora con un *flash*– para defenderse o intentar defenderse del vecino de enfrente, el que mató a su propia mujer. Y que se le ha metido en el departamento a Jeff...

A: ¿Y qué pasa allí o, mejor dicho, cómo está organizada la escena?

M: Jeff apaga las luces; toma la cámara con *flash* y unas cuantas lamparitas. Entra el asesino, hay un diálogo… El asesino se le viene encima y Jeff dispara su primer *flash*. Que enceguece al otro que –había olvidado mencionar– usa anteojos. Luego hay un segundo, un tercero y creo que un cuarto disparo con el *flash*. Hasta que Thorwald –así se llama el asesino– lo empuja por la ventana, y etcétera.

A: Recapitulemos. Teníamos que el primero era un índice, ya que indicaba puntualmente el *status* del protagonista o héroe. Un fotógrafo profesional. Vayamos ahora al tercero.

M: ¿Al tercero?

A: Sí.

M: Jeff usa la cámara fotográfica como..., sí, como arma contra el asesino hasta que es...

A: ¿Cómo decíamos que estaba el departamento?

M: A oscuras.

A: O sea.

M: Las luces aplicadas contra las fuerzas de la oscuridad y de lo oscuro.

A: Con el plus...

M: De que esas fuerzas fueron –de alguna manera– convocadas por el mismo Jeff, que ahora trata de defenderse débilmente de ellas.

A: ¿Sólo débilmente?

M: No, débil y técnicamente. En forma artificial, mecánica.

A: Perfecto.

M: Supongo que eso es un símbolo.

A: Sin más. Ahora vayamos al icono, que habíamos dejado, más que nunca, en suspenso.

M: Indudablemente en la segunda vez, cuando distrae o usa su útil de trabajo profesional para espiar a sus vecinos.

A: Es allí, en ese preciso momento, ¿sólo un índice o indicio de que estamos en la casa de un fotógrafo profesional?

M: No, supongo que es algo más; pero si decíamos hace poco lo del uso perverso, ¿no estaríamos ya en presencia de un símbolo?

A: Sí y no. El símbolo se completa cuando se cierra el círculo o recorre toda la vuelta hasta llevar a su destino, y a lo que quiere y desea reunir. En un genio –esto es, alguien donde el azar tiende a cero, como Hitchcock–, podríamos agregar que cada paso a su vez, que cada eslabón de la cadena que lleva al símbolo es un pequeño símbolo, un metasímbolo o, más simplemente, una metáfora que va actuando como cargador, como moldes que van portando el material con los que se forjará el símbolo terminado, o el símbolo en general. Pero además, y siguiendo con la cámara en cuanto útil u objeto, ¿Es ya y solamente el índice de que estamos en presencia de un fotógrafo profesional?

M: No. Pero ¿por qué sería un icono entonces, que –supongo– es aquello adónde vas?

A: Mi querido Mirón, porque ya no se trata simplemente de una cámara fotográfica cualquiera, sino que es un complemento, una característica, una particularidad, algo coextensivo de alguien llamado Jeff, que sigue siendo, como *status*, un fotógrafo profesional. Pero ya no uno cualquiera, sino uno al que le está pasando, entre otras cosas: 1) que está suspendido de su trabajo habitual; 2) que lo está por una herida profesional; 3) que ello lo lleva a aburrirse, y que al aburrirse, 4) espía a sus vecinos, hasta que 5) se interesa por uno en especial.

M: Entiendo. Es icono cuando aquello mostrado antes como índice pasa de ser algo general a algo más particular o particularizado.

A: Particularización que se da o se funda en la repetición o mediante la repetición del mismo elemento que ha sido empleado, utilizado para mostrar el *status* usual, convencional, del héroe o protagonista de la fábula.

M: Allí estamos frente a un icono...

A: En la medida en que la imagen no es aún una idea, un arquetipo, una meta a la que se ha arribado, sino un símil; un preparado como se dice en farmacia, y el icono es uno de sus elementos, y a veces hasta es un excipiente.

M: Como la espada del héroe en tantos mitos de caballería, en *Tristán e Isolda* por ejemplo, cuando la espada pasa a ser o a representar otra cosa que lo usual, pero sin dejar de ser...

A: La espada de siempre.

M: O sea que el símbolo, o los símbolos fálicos...

A: Son mucho más antiguos, inmemoriales, que los supuestamente descubiertos por cierta psicología contemporánea. Pero con una diferencia esencial. Que clásica, tradicionalmente, el simbolismo sexual de una espada en un episodio artúrico, por ejemplo, era uno y sólo uno de los elementos simbólicos implicados en el círculo de la simbolización. Y por cierto, no de los más importantes sino de los más bajos, elementales, gruesos. Lo que ciertamente era algo que no podía eludirse, pero al que se la mostraba siempre como algo grave, en el sentido de pesado, caído, que arrastra al centro de la tierra por la gravedad.

M: Así como Chesterton decía que el demonio había caído por un problema o por un asunto de gravedad.

A: Exactamente.

M: ¿Cómo podríamos denominar entonces a esta tríada compuesta por índice, icono y símbolo?

A: Si queremos, podemos llamarla la tríada retórica, ya que es aquella con la cual el cine discurre o representa, pero sin apartarse un ápice de la narración que le viene aneja o unida como las dos caras de Jano.

M: ¿En qué consistiría allí la cara que mira al pasado y la que mira al futuro, según la figura mítica recién empleada?

A: Aquella que mira al pasado es precisamente la que recuerda, o más bien sería mejor decir, recurre a lo tradicional, a lo que se trae o viene y deviene de un pasado, y que al presentificarse, ya mira al futuro cuya faz sería, en el proceder del cine, la actualización del mito –es decir un mitologema– a un uso que siendo, o sin dejar de ser al mismo tiempo el tradicional, se torna contingente a una necesidad particular de una determinada ficción o diégesis que estamos viendo.

Y al verla en su particularidad o contingencia funcional, la llevamos a un futuro que es tanto el de nuestra propia interpretación, como así también lo que significará a partir de ese momento como *cosa mentale*.

Para seguir con *La ventana indiscreta*: es indudable que la caída –la primera caída, la profesional– fue provocada a causa de un factor de riesgo del propio oficio, y luego la vemos o percibimos como algo que limita por su esencia y su función al héroe; es, simplemente, su talón de Aquiles. Ahora bien, cuando al final Thorwald lo termina arrojando por la ventana, y luego de ser rescatado, vemos que Jeff tiene entonces las dos piernas enyesadas. Se trata allí tan sólo de contar, querido Mirón, y ver aquello en qué consiste –y el porqué– la repetición y la consiguiente diferencia que trae aparejada en su giro. Con la repetición, con la simetría, tenemos la intencionalidad de la única forma en que un autor de films puede, y debe utilizarla: mediante la repetición intencionada –como vimos con la cámara fotográfica– de un objeto, cosa o situación. En qué difiere cuando ella se repite o recurre, eso corre por cuenta del espectador. Pero con el plus que de no resolverlo, o entenderlo en ese momento, que lleva a la comprensión de aquella cadena de sentido que corresponde a la primera historia, aun así –como decimos– puede seguir recurriendo y ayudándose con esa primera historia, en tanto actúa como fábula.

Con ella como andador, andarivel de custodia o paralelas de entrenamiento, puede ventajosamente proseguir con el transcurrir del

relato en su diégesis, o estado de transparencia elegida (*id est*: policial, melodrama, terror, etc.), y así luego, en algún momento –o tal vez nunca– acceder a ese segundo substrato. Pero de no hacerlo, por ejemplo en forma absoluta, completa, nula –para así radicalizar nuestra *exempla*–, habrá sido igualmente sometido a una ritualización, una repetición intencionada como fábula, y en todo caso no habrá sido despeñado, arrojado al abismo de las puertas falsas, o de los engañaojos que ocultan o tapan pobremente el mero vacío.

Para resumirlo: que el cine, el autor de films narra y debe narrar para todos, y simboliza y debe simbolizar "en lo posible", también para todos.

M: Pero sin recurrir jamás a la alegoría visual donde so capa o pretexto de ayudar y contribuir a la legibilidad del espectador –como quien le sopla letra a un mal actor o a un mediocre alumno–, lo rebaja al estado de mero sujeto no cognoscente, sino a la condición pasiva de mero receptáculo de sombras de cosas, y de cosas absurdas, traídas de los pelos, extrapoladas de otras artes o discursos, pero con su correspondiente marbete o etiqueta aclaratoria. Reduplicando así la operación de neutralizar y hasta paralizar la conciencia del espectador, que es así sometido a ese juego de charadas, donde mediante la mímica se intenta inducir a los participantes a adivinar el nombre de un personaje, libro, cuadro o hecho histórico importante o harto conocido.

A: Y aunque no fuera importante ni conocido. Porque al proceder alegórico le es indiferente la altura o nobleza, la calidad o no, material y espiritual de aquello que utiliza para procesar su alegoría.

Imaginemos este símil. Es como si el alegorista fabricara embutidos o picara carne para su fabricación. Sería indiferente que en el proceder alegórico se picara lomo o bofe, el corte de carne más exquisito o el despojo más repugnante, graso e incomible. El resultado que logra siempre es el mismo. Porque la alegoría es un defecto esencial de la imaginación, que al imaginar mal, o sobre todo apresurada o precipitadamente, baja, desciende luego al mundo de las operaciones representativas y materiales, y allí, en su desesperación o impotencia por ayudar/se con alguna etiqueta o ripio, recurre a las más elementales, repetidas y socorridas de las imágenes pasivas, o imágenes en segundo grado. Como son los *clisés* que se utilizan *ad nauseam* para lo alegórico.

M: O sea que es indiferente que en un film se nos alegorice con una imagen de Michelangelo que con un afiche banal; que se lo haga con

La Pasión según San Mateo, o con la más trivial y repetida cancioncita de moda, o el más ramplón de los estribillos.

A: Absolutamente. La alegoría es un vampiro insaciable, una hiena bulímica que devora cualquier carroña que se le presenta, así como al manjar más selecto, raro o exquisito.

M: Habías dejado picando, “en suspenso”, el sentido de la segunda caída, la simbólica, de Jeff en *La ventana indiscreta*. Limitándote, debo decir a la perfección, a describir el *processus* mediante el cual llegábamos a comprender y coparticipar, por así decirlo, de su fabricación contingente, pero no a lo que el símbolo fatalmente precisa arribar: su significado.

A: Pero antes es inevitable proceder a diferenciar algunos puntos.

M: ¿Otra vez?

A: Entiendo tu apuro. A tu edad yo también quería, no tanto que me sirvieran las cosas en bandeja, como que ya llegaran a la mesa perfectamente cocidas, sazonadas y hasta trozadas. Sin esfuerzo no vale la pena el pensar.

Pero que el demonio de la melancolía no nos tiente a estas horas del meridiano donde es más peligroso que nunca.

M: Sigamos entonces.

A: Decíamos de la doble cara, la faz jánica del símbolo. ¿De acuerdo? Tenemos entonces que una de ellas actualiza, trae del pasado, y que otra, la que mira al futuro, recibe ese don, esa donación y la proyecta. De allí la raíz *balein*, proyectar-arrojar.

M: ¿De allí viene el origen de bala, entonces?

A: Sí, pero dejemos eso. En ese proyectar, en ese arrojar… Recordarás seguramente la imagen del discóbolo ¿no es cierto?

Ahí tenemos resumido aquello que quiero decir. El disco, la esfera, la completud, el círculo una vez puesto, o llegado a la mano debe ser arrojado, proyectado hacia delante: delante que es un tiempo y una actitud, que es condición temporal y condición factual, moral.

M: Con lo cual ya estaríamos en el tercer estadio dantesco; el moral.

A: Precisamente por ello llamado originalmente tropológico. De *tropo*,

movimiento, impulso.

M: Si es así, creo que con el cuarto, en el que todavía no incursionamos, voy a marearme o a perderme.

A: Primero es necesario que pasemos del segundo al tercero.

M: Pero ¿no podríamos pasar ya al *vermouth*? Ya que si es la mediatarde para la melancolía, puede serlo también para los aperitivos.

A: Bien pensado, Mirón. Esperá que le haga señas al gallego.

M: Sí, nos ha visto. ¿Qué pediste?

A: Lo de siempre. Eso es lo bueno de seguir frecuentado los mismos lugares y seres, se nos adivina qué es lo que deseamos y uno puede entenderse por gestos.

M: Como en el cine.

A: Sí, pero con la diferencia de que el cine es siempre más ordenado. El cine es el arte del azar controlado.

M: Excelente definición, casi un epigrama.

A: Todas las definiciones deben poder tener el carácter de epigramas. De lo contrario carecen de liviandad y sobre todo de gracia, ya que la gracia...

M: "Es lo único que no está sometido a la ley de gravedad", como apuntara Simone Weil.

A: Sigamos. Ahora, que nos han traído nuestros aperitivos. Yo voy a agregarle –si me permitís– algún chorrito de Fernet a mi *vermouth*.

M: Buena idea. Voy a imitarte. Perfecto. A propósito, ¿de dónde viene Fernet?

A: Muy simple. Dialecto milanés. Quiere decir *fer*, fierro, hierro; *net*, neto, puro.

M: ¿Y *vermouth*?

A: Simple también. Del alemán *warmuz*, ajenjo. Que como sabrás...

M: Es casi sinónimo o imagen ejemplar de todos los aperitivos. Pero

sigamos con el símbolo y su doble faz jánica.

A: Al traer algo del pasado mediante el elemento icónico del que está compuesto el cine, ese excipiente hace que permanezca unida esa totalidad, que sería evanescente o lábil, sin esa argamasa que la organiza y le da forma circularmente adecuada.

M: Y según los casos, ayudar con algún sabor dulce, frutal o azucarado a ingerir lo amargo de la pócima.

A: Así es. El espectador en *La ventana indiscreta* sólo tiene de movida que contar y ver la repetición de la caída de Jeff. Por cierto, no hemos recordado en su momento que cuando se ve la cámara fotográfica rota –en el así llamado prólogo–, se ven también imágenes enmarcadas de accidentes, guerras, carreras automovilísticas, es decir, que se nos guía hasta entender que una de ellas ha llevado al estado de postración de Jeff. Pero ya no podemos decir lo mismo de su segunda caída.

M: Porque él se la ha buscado.

A: De alguna manera, sí. Pero también él, Jeff, ha elegido. Primero espiar, mironear, luego meterse, intervenir, y finalmente decidir.

M: Pero Hitchcock, ¿no condena, no induce o lleva mediante su estructura simbólica a condenar el acto de Jeff?

A: Acto que por otro lado, llevó a detener a un asesino brutal que ha descuartizado el cadáver de su mujer y que...

M: Mujer que, por lo que alcanzamos a ver (ya que sólo vemos el interior del departamento de Thorwald desde el punto de vista de Jeff), espía y se burla de su marido y que también, al parecer, finge un estado de postración para que le lleven la comida a la cama y...

A: … Todo eso también es cierto Mirón, pero no te olvides del perro.

M: ¿El perro?

A: ¿O lo tenés olvidado?

M: No, es cierto, Thorwald ha eliminado al pequeño perro que es la mascota del matrimonio de edad madura.

A: Hitchcock nos lleva primero a sentir desagrado por el mironeo o por el acto de espiar a los vecinos en general. Luego nos muestra los antecedentes, las vísperas podríamos decir, de un asesinato terrible.

Luego la forma de desembarazarse del cuerpo.

Mi querido Mirón… El perro nos muestra que en Thorwald, como en todos nosotros, laten fuerzas oscuras, ominosas, instintivas y atávicas. Podríamos agregar, sin temor, a condición de que fueran, como lo hemos hecho en este cuaternario enumerativo, sometidas jerárquicamente a aquellas que las condicionan, que son siempre espirituales y pueden llegar a domeñarlas o gobernarlas.

M: O sobrellevarlas.

A: Sin más. Pero una vez que Thorwald ha probado el gusto por la sangre y el crimen, este gusto despierta en él el sabor por lo macabro y lo mórbido; lo enfermizo que todos llevamos dentro, producto de...

M: …El pecado original. Esa es la significación analógica, de la doble caída.

A: Exacto. La primera, la llevamos con nosotros, es hereditaria, es donada, es inherente a nuestra condición (*i. e.* profesión); pero la segunda caída es electiva, agónica. Habrás notado que Jeff, desde luego, lucha por permanecer aferrándose al alféizar de la ventana.

M: Y con los brazos en cruz.

A: Es sabido ya que en el cine, para sostener o resguardar la imagen tradicional –la faz jánica, que tiende al pasado–, el director (si es también un autor), tiene que presentificar, actualizar esa imagen tradicional mediante otra, elemental, fáctica, indicial.

Juro que jamás han intentado arrojarme por una ventana, pero que seguramente, de hacerlo, trataría como Jeff de aferrarme de tal modo.

M: El sentido actual, contingente, más que nunca dramático, atenúa, o vigila...

A: Cura.

M: Cura el sentido tradicional.

A: Con lo cual una vez establecido y comprendido el sentido simbólico de la doble caída podríamos ir a un segundo sentido, o más bien al sentido totalizador del film, aquello que podríamos llamar su *imagen–relato* o, para adelantarnos, lo que convierte a *La ventana indiscreta* en una ficción dogmática. Tenemos la doble caída, la inherente o congénita al hombre y su naturaleza, su oficio de hombre. Luego la

segunda, la elegida, la agónica, la personal, cabe decir. Esta se despliega luchando con los brazos en cruz...

M: El símbolo es allí de suyo muy claro.

A: ¿Te parece?

M: Veo venir la trampa y la ironía.

A: La ironía sí, pero no la trampa, estimado Mirón. ¿Qué ganaría yo con hacerte perder en el bosque inútil y estéril de las adivinanzas cuando alguien pregunta diestramente?

M: Fue un intento fallido de ironía por mi parte.

A: Obviamente la meta o imagen a la que lleva el símbolo en esa secuencia final, es la cruz, el sacrificio. Pero ello es sólo posible en su verdadera significación, ya no fáctico contingente (es decir: en ese preciso momento, todo hombre que lucha con lo oscuro es de alguna forma el Cristo, etc.), sino en su significación estrictamente metafísica. ¿Cómo vemos a Jeff al comienzo del film y durante casi su primera mitad?

M: Como alguien suspendido de su profesión habitual, que por tedio –lo que se llama acidia– espía a sus vecinos, y como es un fotógrafo se ayuda con sus útiles...

A: Perdoná que te interrumpa. Decime qué hace Jeff con sus vecinos mientras los espía.

M: Les da nombres: "*Miss Torso*", "*Miss Lonelyhearts*"...

A: ¿Y qué más?

M: Los sigue en sus vidas; los ve en sus momentos muy privados, absurdos o lamentables –una borrachera, un beso fugitivo en el balcón–, y en sus locuras –simulando recibir a un invitado invisible, haciendo gimnasia desnudos– en suma, los ve vivir.

A: Como una suerte de Dios.

M: Ni más ni menos.

A: ¿Pero qué tipo de Dios o qué divinidad sería una así?

M: Una fría, distante, indiferente...

A: Una suerte de relojero o de titiritero que dio cuerda a sus marionetas, y aceitó o puso meramente en movimiento el mecanismo inicial, y que luego...

M: ... Se entretuvo viendo a sus criaturas sin intervenir en lo más mínimo.

A: ¿Sería ese Dios posible de imaginar?

M: Mucho me temo que ya haya sido imaginado, y con toda fruición. ¿No es acaso el Dios relojero de los panteístas y de tantos otros, alguna vez llamados deístas, el Dios de los "filósofos" y todas esas zarandajas?

A: Ese es un Dios muy limitado, menguado; pero que parece, por un pase de manos, una divinidad poderosísima.

M: Un verdadero monstruo. Y la historia y descendencia que tuvo, y sigue teniendo.

A: Sin lugar a dudas. Pero como diría Balzac, volvamos a la realidad, volvamos a *La ventana indiscreta*. Ese Dios geómetra o relojero, ese titiritero frío y distante, es Jeff en la primera parte del film. Pero Dios, en el que cree Hitchcock y que es el del dogma católico como lo enseña la Iglesia, nos ha creado a nosotros como sus apéndices mundanos o históricos, podría decirse, para que intervengamos en la creación: somos sus bufones o marionetas, pero dotadas de razón, inteligencia y fortaleza.

M: O tan siquiera, dotados de la libertad de poder alcanzarlas.

A: Perfecto. Ese Dios, entonces, que nos ha creado como sus apéndices nos hace nuevamente en el mero acto del conocer, co–concientes de que todo conocer, saber, es un acto que roza el espionaje, el mironeo, el chismorreo más vulgar.

M: Por eso la enfermera, Stella, comenta al comienzo: "Nada ha causado a la humanidad más problemas que la inteligencia".

Con lo cual Stella –que es, o actúa a la manera del coro en la tragedia ática– comenta desde el punto de vista del sentido común, lo coral, lo allí sí, estrictamente "popular".

A: Sigamos.

M: El cine se piensa entonces entre sí, como dijiste una vez.

A: Sí, pero me gustaría rectificarme o morigerar, matizar un poco ese comentario. Esa es la parte negativa del gusto por acuñar epigramas. El cine se piensa o, más bien, los films se piensan entre sí. Pero a condición de que se tenga presente la demanda creciente, el preguntar demandante de aquello que el cine procesa en su hacer, para no caer así en un muy sospechoso cuanto peligrosísimo neoromanticismo, que como toda cosa neo, es más peligrosa y deletérea que la primera u originaria.

M: El llamado "cine de culto" y toda esa serie elemental de pavadas...

A: Eso es. Cinefilia, "cine de culto", todas esas son actitudes ingenuas, infantiles, inmadureces que luego se pagan muy caro. Porque precisamente el cine ha venido, fue concebido por Griffith para juzgar y de forma muy terminante, implacable, ese estado de cosas que puede circunscribirse a aquello que llamamos mentalidad romántica.

M: Y que no es más –dicho sucintamente– que la confusión o mezcla de las esferas estética y religiosas.

A: Ni más ni menos. Teníamos entonces que Hitchcock nos presenta en su primera parte, a un Jeff que por desidia o tedio –esa abulia del intelecto, que como bien decías, los teólogos denominan acidia, ese desperdicio de la capacidad cognoscitiva– juega o cae en jugar al dios geómetra de los panteístas y similares. Pero que en su conocer pasivo actúa –interviniendo mediante la invasión de su esfera privada, de su mónada– la mujer, Lisa. Quien como función de la primera historia es la mujer invasora, liberada o autónoma en algunos aspectos (laboral, sexual), de cierta situación tardía de la modernidad. Pero necesitada –biológica, culturalmente, o como *habitus*– del hombre. Lo distinto de esa diferencia que polariza –haciéndose más atractiva– al enancarse o traducirse en oficio.

M: Si puedo interrumpirte un momento. Tenemos entonces que la soledad vuelta o desviada en autarquía lúdico-romántica de Jeff, es acompañada de manera polémica –y que interrumpe su accionar perverso– por dos mujeres. A Stella ya la hemos descripto y circunscripta a la función de coro doméstico, de mujer simple de "pueblo" ("Yo no he tenido mucha educación", declara casi con desparpajo) y que toma distancia absoluta de manera irónico-perspectivista del accionar de Jeff, ya *in status nasciendi*. Ahora tenemos a Lisa, cuyo nombre es o será aquel que dará título a la canción que el compositor vecino está en trance de componer… Personaje, al igual que otros vecinos, que todavía no hemos escrutado…

A: Lo haremos a su debido tiempo.

M: Compositor que habita en el edifico frente al de Jeff. Una composición que se arrastra a lo largo de la acción de todo el film. Creo ver en esa Lisa también una inescrutabilidad, un carácter casi de esfinge, en su doble vertiente de pasividad femenina y de creadora de enigmas que remonta irónicamente a la socorrida figura –ya un *topos*– de la sonrisa de la Mona Lisa.

A: Tal cual, mi querido Mirón; pero, como muy bien lo subrayabas, con ese gradiente, ese matiz, ese contenido de ironía que es axial al proceder del cine.

M: Ironía que podríamos definir entonces...

A: Como una toma de distancia del material tratado.

M: ¿Y por qué sería imprescindible ese gradiente irónico en el operar del cine?

A: Como el cine nace para ajustar las cuentas con el arte anterior, o los momentos estéticos anteriores –privilegiadamente con el renacimiento y con el romanticismo–, cada vez que menta, utiliza o roza un soporte analógico anterior –y que la mayor parte de las veces se han vuelto ya *clisés*, como esa trasegada "sonrisa de la Mona Lisa"–, un autor como Hitchcock, que al concebir lo que llamamos una ficción dogmática, no se limita a una visión total del mundo, a la creación de un *mundus*, sino que polemiza inclaudicablemente con las visiones o las parcialidades de visiones anteriores del mundo, debe, por ello mismo, tomar distancia. Y ese tomar distancia es lo irónico inherente al arte en la modernidad, y subrayadamente al cine. Que es su fin: como meta y terminación del estadio estético.

M: Es decir que la utilización del "tema de Lisa" –que es mantenido en correlación permanente con la canción que concibe el pianista hasta su definitiva terminación, que oímos *in fine*– se adhiere polémicamente a las concreciones o acuñamientos anteriores de tal *topos* –o *configuratio*– compuesto por: enigma-esfinge-mujer...

A: Y sus anejos: frialdad, impasibilidad-lejanía.

M: Y sus anejos o resultantes, sus *a latera*, fruto o producto de las articulaciones anteriores de tal *topos* que serían allí, ¿los *tropos*?

A: Sin ninguna duda. Diremos sintéticamente: a cada *topos*, lugar, forma o troquel, modelo o más bien facsímil, corresponde, o se

corresponde con un *tropo*, con un movimiento, un impulso, una *configuratio*.

M: Y es a ese tercer momento o estadio, el conocido generalmente como ético, moral o incluso religioso, al que Dante llamaba también tropológico.

A: Exacto. Ya que en su tropismo, en su manifestarse en la cadena, al moverse buscando su sentido como dirección y forma de contenido (más que nunca Mirón: al ponerse en escena), se con-figuraba.

M: ¿Y allí tendríamos entonces al cuarto, y siempre oscuro o difícil de entender momento anagógico?

A: Sí. Pero no te apresures. Sigamos. Esta Lisa es su polaridad absoluta; me refiero a Jeff. Fijate cómo Hitchcock, sutil, casuísticamente, iguala la polaridad hondante de la especie (hombre/ mujer, macho/hembra) como actualizaciones polares de distintas posiciones en cuanto a oficios y clases.

M: Y que, sin embargo, guardan un nexo complementario; la fotografía nada menos.

A: Cierto. Jeff –hemos visto– es un fotógrafo profesional, aunque temporariamente suspendido por una herida o accidente laboral coexistente a su oficio. Lisa es una cronista de modas, de esas que, por cierto, pasa del comentario social, la columna de chismes, a la exhibición de las prendas y formas que postula como modas o forma de uso. Coincidirás conmigo en que se nos hace partícipes de que Lisa Freemont (atención al *congnomen*), no es una mera, aunque bien paga, columnista de modas, o lo que más genérica y ominosamente se denomina “sociales”, sino...

M: Una suerte de maniquí viviente, de forma portable, casi de escaparate, de las ropas, joyas, peinados y sobre todo, maneras que ella postula como formas de vida.

A: De vida cotidiana.

M: Mientras que el hombre podría entonces desviar (aunque Lisa no sabe que “ya” lo ha hecho) su útil, su hacer profesional hacia una forma aparentemente menos perversa que espiar a sus vecinos, como la fotografía de modas.

A: Tal cual.

M: O sea que hay una ¿cómo decirlo?

A: Inherente, congénita tentación o contaminación de desviarse de lo recto, lo verso, hacia lo per-verso, el desvío de la norma, ruta o carretera.

M: Como Marion Crane al comienzo de *Psycho*.

A: Sin más. Lisa entonces es la doble polar absoluta de Jeff. Como mujer: ya que la primera *conditio* o axioma que se intuyó sobre el cine fue la característica llamada *fotogenia*, de la que luego hablaremos. Entonces el espectador es conciente de que la ya inherente polarización hombre-mujer, macho-hembra, se ha actualizado –caído en lo histórico–, en la polarización *hic et nunc* de la mujer mundana, libre, de medios de vida independiente, y el profesional de la acción que roza tangencialmente aun las esferas del vagabundo y del bohemio.

A esa doble polarización se sobreimprime un segundo binomio polar en su faz oscura o lunar: al desvío del útil por Jeff se corresponde el intento por parte de Lisa de que aquél desvíe su útil y su don de una manera más...

M: ¿Enmascaradamente perversa, maquillada con el atributo de lo sofisticado?

A: Así es.

M: Pero entonces qué rol juega Lisa en la cadena simbólica entre el dios-espectador pasivo que es Jeff al comienzo del film, con el Jeff víctima que crísticamente ha elegido su segunda caída, inmolación o sacrificio, con los brazos en cruz, etc. Ya que esto sí ha sido establecido con precisión.

A: En su polaridad total como mujer –o lo femenino polar y absoluto–, ¿qué es "también" Lisa, si hemos establecido que Jeff es "también" el apéndice, el útil divino, el títere, pero munido de libertad que el Dios cristiano emplea para sus acciones terrenas?

M: Lisa sería entonces la parte femenina de ese rol o accionar.

A: Entonces...

M: Lisa sería entonces el Alma que abandona su estado de pasividad, su estado de caída *sui generis* para así mover e impulsar al cuerpo, lo masculino, que en su pasividad y postración ocasional-profesional se

ha desviado al juego de la divinidad ociosa y lúdica.

A: Con lo cual Hitchcock se carga polémicamente no sólo al cercano y moderno concepto, falso y errado, del Dios geómetra o relojero de cuño panteísta spinoziano, sino de paso al atávico o clausurado concepto del *deus otiotus*, del cual tal vez, y sin tal vez, el Dios spinoziano no fuera más que un regreso como "influencia errante".

M: Es más que probable. Pero recordemos un poco este último concepto.

A: El *deus otiotus* es un tema, figura o mitologema que aparece cíclicamente en los pensamientos precristianos, paganos y de los pueblos llamados habitualmente arcaicos: africanos, precolombinos y de Oceanía en general. Sería un dios que se agota, se cansa, se fatiga, se tira a hacer la plancha, como la mayor parte de nuestros políticos.

M: Pero que a diferencia de estas chapuceras aves de corto vuelo, aquél en su pasividad ociosa sigue en posesión inevitable, coextensiva, de potencial numinoso; de *prâna*, como dirían los hindúes.

A: Con lo que ese *deus otiotus* sería doblemente peligroso, demónico en sentido de la revelación cristiana, ya que seguiría emitiendo siquiera intermitentemente su cualidad numinosa, su *mysterium tremendum*, pero que aquellos mortales que lo rodean a su deriva apenas alcanzarían a intuir –y de manera muy esquiva o procelosa– el carácter complejo de esas emanaciones ocasionales.

M: De allí entonces el carácter que toman en el juego de Jeff, no sólo Lisa sino la propia Stella, la que parece haber abandonado o desviado poco después su lucidez de franca coreuta anterior, por un juego decidido y un entrometimiento en la esfera privada de este dios ocioso, que en su impotencia o parálisis, debe emplear a estas dos formas o emanaciones de lo femenino para la prosecución de sus distracciones lúdicas.

A: Lisa y la propia Stella son seducidas o absorbidas por esa pasividad numinosa, por esa virtualidad que sigue emitiendo ese dios geómetra vuelto ahora *deus otiotus*.

M: De allí el carácter terrible de esta forma que traduce y representa ese mitologema. ¿Podría argumentarse también que Lisa se ve impulsada a "comprar" la obsesión por los vecinos, o por un vecino en particular mediante el cual Jeff ha comenzado a edificar su *piccolo mondo* o su mónada cerrada?

A: O su película...

M: ¿Cómo?

A: Querido Mirón, vos lo estabas diciendo o sugiriendo. Lisa compra, entra en el juego que le propone Jeff porque, 1) sabe que la única manera de tenerlo tranquilo es llevarle la corriente; 2) participando de su mundo privado (otros la emprenden con sus interminables álbums de fotografías y hasta de sellos postales), Lisa puede hacer que la polarización se minimice, o se aproxime geométricamente, como esos elementos astrales que sólo una vez en siglos o miles de años se tocan en algún punto.

M: Y que pueden a su vez ocasionar todo tipo de mutaciones en los elementos vecinos.

A: Y tres: y ahí es donde queríamos llegar. Ya que el motivo o figura me pareció siempre tan transparente, que apenas lo hemos señalado o rozado todavía en nuestro diálogo. El *status* de Jeff además del de un *deus otiotus*, es el del espectador de cine o, más trabajadamente aun, el de un director de cine...

M: Que obviamente no es Hitchcock.

A: Por supuesto. Y tenemos esto sabido y comprendido por dos francas y perfectas, cuanto simétricas razones. 1) Jeff en su rol o avatar como director de cine es un derivativo estadio del dios relojero o del *deus otiotus*, *i. e.* un artista romántico sin más. 2) Pero para subrayar esto, ¿dónde hace San Alfred su famoso y esperado cameo en este film?

M: En el departamento del músico.

A: Y no te parece también que ésta es la única vez que Hitchcock actúa en el sentido de que indica algo preciso.

M: Por supuesto. Está en el departamento del músico. Éste sentado a su piano y Hitchcock indicándole un reloj puesto sobre la chimenea al que le está dando cuerda.

A: Tenemos entonces que nuestro autor señala muy a su manera, es decir, irónico-elusiva-casuística, el devenir de la creación diferenciándose por un lado de la función lúdico-pasiva y romántica, de alguien como Jeff en su función de director de cine, o de lo que sería Jeff, ya no como divinidad secularizada sino como artífice.

M: Se nos dice: a tal estadio de imaginación o de situación teológica,

se corresponde un tal y determinado estadio estético.

A: Pero además, aquél se identifica con el artista puro –que clásica y sobre todo tradicionalmente es señalado, mediante el músico– y su indicación irónica, señalándole el reloj, se suma a la ya más que milenaria tradición iconográfica de la *imago* axial de la melancolía. El exiguo gabinete, estudio o bohardilla; los papeles y útiles y materiales de trabajo en desorden, y, sobre todo, el tiempo que pasa mediante la *emblemata* de los relojes de arena o clepsidras. Creación, trabajo y melancolía.

M: Y Melanie –el nombre de la protagonista de *Los pájaros*– viene de *melania*, negro, ese humor negro que se suma al *compósitum* verbal formado por melancolía-humor negro.

Nuestro hombre es inagotable, parece tender casi al infinito.

A: ¿Y eso te sorprende?

M: No, en la medida en que jamás cometí la torpeza, cortedad o ingenuidad de tragarme embrollos o ripios mentales, como “mago del suspenso” y cosas semejantes, ni mucho menos. Siempre lo creí un artista esencial, *strictu sensu* genial, término o categoría que podríamos definir (si te parece) más adelante. Uno de los mayores, y no hablo sólo del siglo que está terminando, sino de todos los tiempos y lugares. Pero una cosa es decirlo, sentirlo como vivencia u ocasionalmente y otra es comprobar cuando se tiene el tiempo, la paciencia y la prolijidad, y sobre todo el guía adecuado, de lo casi inagotable que es ya no su obra, sino uno sólo de sus films, y a veces hasta de una secuencia.

A: Hiciste clásicamente el exordio correspondiente al genio tutelar que estamos invocando.

Estimado Mirón, primero se trata de contar. La primera lección de estética –y por ello de metafísica– que aprendí en mi vida, es que antes que nada el filósofo, alguien que descifra enigmas propios y ajenos y comprende que están íntimamente relacionados, es antes que nada alguien que se pone a contar. Cuántas puertas y cuántas escaleras, cuántas entradas y salidas, qué números, colores, cifras, figuras –aéreas, marinas, terrenas, ígneas– aparecen en una obra, sea escrita, pintada, narrada o narrada-representada como el cine. En este, la operación de contar sería de suyo y de todo grado más fácil. Vemos miméticamente puesto frente a nuestros ojos aquello que debemos contar en su repetición y su diferencia. Esto sucedió cuando había que

aprenderse casi de memoria los films, hablo de los tiempos heroicos, cuasi míticos, de las funciones de los continuados, mucho antes del video y hasta de la propia televisión. Luego esta solucionó en algo la fijación de imágenes al repetir hogareñamente y a todas horas, tales y cuales films. Luego con el video y la posibilidad de grabarlas y de tener la copia permanentemente con nosotros y, por cierto, detener la imagen, ir en reversa o saltar hacia adelante, etc. La tarea –supusimos muchos de nosotros– habría de facilitarse. Pero la modificación técnica del útil no se corresponde necesariamente con una modificación similar, con una apertura en la inteligencia o en la inteligencia-agente, hablando más estrictamente, en su relación con aquél, sino y por el contrario es lo técnico en su modificación *per se,* aquello que hace que el intelecto-agente tenga que dividirse, sucesiva e interminablemente, en una serie creciente de escuadrones, y divisiones, y cerradas falanges de subagentes, y personal subrogante, aprendices y hasta becarios. Como si la división del estado burocrático se patentizara trasladándose en forma simétrica al estado del intelecto o de la mente, dicho más en general.

Pensábamos que este útil, primero exclusivo y luego más que accesible, nos haría o nos llevaría a que nuestras lucubraciones con respecto al pensar del cine, a su concepto, se tornarían más evidentes, no por sí mismas, pero sí en algunos casos, casi. Por el contrario, el útil mecánico los estimuló a la abulia y a la pasividad. Con la pérdida o eclipse del acicate que siempre lo constituye el deseo de saber, de aprehender –a veces más que de aprender–, de guardar para nosotros ciertas imágenes y su correspondiente correlación objetivada en situaciones en una tópica y una trópica que se mantuvieran como corredores imaginativos, con todo ello y mediante la aparición del video doméstico, la poca imaginación que restaba se echó del todo a dormir la siesta. La anomia, la dejadez, el espíritu de indeterminación, el estado de laxo y fluido, de no fijeza, de errancia perpetua, se llevó a sus límites, rozó ya las propias tinieblas exteriores y los extramuros del intelecto. No hablemos del Espíritu, que ya había sido arrojado o aherrojado a un carromato poblado con feriantes, fenómenos, adivinos, saltimbanquis y funámbulos y magos de todo tipo.

M: ¿No sería ese mismo estado de cosas aquel que debe llevarnos, exigirnos, el pensar más minuciosamente en estas cosas, el entusiasmarnos con ellas en su sentido originario, y no dejarnos vencer por el elemento negro de la bilis que lleva a la melancolía y a la acidia y a...?

A: Es cierto Mirón. En tiempos como estos, muchas de cuyas características no harán más que afirmarse, solidificarse más bien, sólo

nos cura y consuela el *dáimon* de la armonía y el ángel de lo necesario. Pero sigamos con lo que decíamos más arriba. Establecida la *analogia entis* entre el proceder pasivo-perverso de Jeff, y el de cierto espectador y/o director de cine, y establecido luego el papel de Lisa como polaridad sexual de Jeff, luego como Alma que cae o se halla en estado de caída, cabe al cuerpo-masculino (allí puede lanzarse, *syn ballein*, la analogía más plena de la *disputatio* que mantienen ambos sobre su posible e imposible, y siempre postergada boda o alianza matrimonial), y ahora la tenemos también como alguien que sigue la manía o compra la ilusión, esfera privada o el "hacerse la película" de su polaridad, para no dejarlo perder, dicho esto en sentido pleno, y todo ello expresado maravillosamente luego de un largo fuera de campo practicado en relación a nosotros.

Es poco después cuando la mujer dice: "Contame todos los detalles desde el principio". Allí, luego de ese plano hecho en relación a nosotros, es en ese momento cuando nosotros somos la otredad por primera vez de ambos, y no el panel o colmenar monádico del edificio de enfrente, como venía siendo hasta ese momento. Y allí es también cuando nosotros, los espectadores, miramos a ambos. Exactamente cuando ambos miran al vecino de enfrente (en fuera de campo) y allí no sólo toman conciencia, sino que miran en simultáneo –dos miradas que actuarán a continuación de consuno– a ese vecino, y somos entonces los espectadores los que formamos el fuera de campo. Lo especular se hace pleno y absoluto en relación a nuestra mirada. Es entonces que Lisa entra definitivamente en el mundo privado de Jeff: sea como film, como distracción lúdico-romántica, sea especialmente con relación a la *imago* del *deus otiotus* o del *deus more geométrico* de los panteístas, donde no había nada femenino, ni anímico, ni mucho menos.

M: Excluida primero por la reforma –en sus diferentes cariocinesis– la imagen de la Virgen; lo femenino fue escamoteado, puesto en un segundo o tercer plano biológico y hasta negado de raíz.

A: Tenemos entonces que con la sola intrusión e intromisión de Lisa en la esfera o mónada privada de Jeff –aun manteniendo el binomio primero de analogía con los *topoi* de perverso lúdico-romántico, y de director de cine irresponsable–, ingresamos sin más, o se nos lleva sutilmente, a un estadio que no puede alcanzar su binomio correspondiente, quedándole al *deus otiotus* o al dios relojero, una solipcista soledad, producto especular de su mirar pasivo de las criaturas de su mente geométrica.

M: Con el sólo movimiento de Lisa hacia el mundo privado de Jeff

(sea por lo que fuere, en cuanto situación humana, que la mueve a ello) se derrumba totalmente la construcción del dios panteísta o geómetra, ya que en tales estólidas y áridas imaginaciones, lo anímico y todo lo anejo a ello era relativizado o directamente negado, especialmente en cuanto a su *configuratio* femenina.

A: Y otra cosa: en ese paraíso artificial, en ese imposible círculo cerrado y vicioso fabricado en base a negaciones y fantasías, el afán de saber, la tentación por el árbol del conocimiento y su fruto amargo es contrapuesto en cuanto a su *topos* originario. En suma: aquí es el hombre que insiste en que la Mujer acceda a su amargo conocimiento, y a la mujer-Lisa, "no le queda más remedio" que morder el acibarado fruto que se ha plantado, y ya ha crecido y madurado en la mente del hombre-Jeff.

M: Con lo cual, al igual que cuando vimos el tema de la doble caída, la primera con-génita y la segunda agónica, electa, lo tenemos también simétricamente en el tema del conocimiento y de sus resultados.

A: Al primer afán de conocer lo hemos heredado, ya viene con nosotros. Lisa y Jeff tratando de imponer cada uno al otro su forma de vida o *habitus*, ¿no es una forma ya fáctica y heredada del conocer?

M: Sin más.

A: Pero al igual que en el *tropo* de la caída, en el del conocer, el primer movimiento es inherente a la especie, su estado de caída, de facticidad en el pecado.

M: Y con ello: la historia, la marca de Caín.

A: Y el Mundo, dicho teológicamente. Ahora bien, esta segunda caída en el conocer –y repito: para ello Hitchcock la presenta con sus acciones tópicamente mutadas, la mujer es aquí la tentada por el hombre, como vimos– es electiva de Lisa.

M: No nos queda más que volver a morder el fruto del árbol del Paraíso.

A: Como dijo bellamente Von Kleist en su ensayo sobre las marionetas. Pero con la subsiguiente y necesaria escolia y exégesis hitchcockiana –que es por cierto inherente al concepto del cine todo–: sin ningún afán prometeico ni superhumano, de ser ello posible, ni con la más mínima huella ni sombra de autonomía, especiosidad o mera autarquía, cosa que siempre acechaba o rodeaba al Alma

romántica.

M: Cosa que cierto "cine" –por llamarlo de alguna forma–, intentó e intenta cada vez más seguir haciendo.

A: Vamos ahora con los vecinos de Jeff, según lo que solicitabas hace un momento. Dejemos ya a Thorwald quien ha sido el elegido para que pueda fijar Jeff su atención en él y su respectiva mónada o celda. Tenemos a la que bautiza como "*Miss Torso*", una bailarina que se exhibe por la ventana, que baila semidesnuda y que recibe a varios hombres como invitados, y que parece llevar una vida bastante promiscua.

M: Y que es la primera en quien Jeff fija, muy humana y polarmente, su atención, antes de pasar a interesarse en Thorwald.

A: Luego tenemos al otro personaje "bautizado" por Jeff como "*Miss Lonelyhearts*": es una prematura solterona, bastante madura, que recibe a invitados invisibles en su propio departamento. Mimando la puesta de la mesa servida y con todos sus aditamentos: dos cubiertos, dos copas, etc.

M: Pero que en un determinado momento, entonándose con unas copas en el bar de la esquina, (que vemos siempre desde el punto de vista de Jeff), invita a un hombre real a su celda respectiva.

A: Éste se porta grosera y agresivamente, y la mujer –luego de abofetearlo y echarlo– llora desconsolada.

M: Como antes la hemos visto llorar también –al dar por terminada la acción mímica– con el invitado invisible o imaginario.

A: Luego tenemos, y para seguir con personajes solos o que viven en soledad, al pianista que ya hemos también señalado en relación especular a Jeff, o a ciertas actitudes o elementos de la *configuratio* llamada Jeff.

M: Esto último que dijiste, la *configuratio* Jeff, ¿no suponés que mal entendido o entendido con mala, torva o siniestra intención, es lo que ha hecho que cíclicamente, y desde hace ya casi setenta años se lo utilice como argumento contra Hitchcock? Acuñando para ello una *doxa* sofística, uno de cuyos componentes más usuales es que sus personajes parecen mecánicos y artificiales, o creados exclusivamente para representar pero de manera meramente refleja el dichoso "suspenso" de este autor.

A: Es posible que el no entendimiento de este proceder operativo, de esta *tekné*, haya dificultado el acceso a muchos de aquellos munidos de todas las buenas intenciones y destrezas del caso. Pero mucho me temo que esa o esas pueden ser las escasas excepciones que confirman la regla. Es casi evidente, obvio de toda obviedad, que tal falacia argumentativa fue usada como coartada, escamoteo o golpe bajo sentimental –el más bajo de todos ellos como sabemos– para intentar sacarse de encima a nuestro hombre. Ya que su proceder formal, es tan cristalino, tan puramente perfecta desde el vamos su destreza, y hasta su autoafirmación formal es tan ostensible, y desde prácticamente sus primeras dos o tres obras, que por todo ello se lo intentó desfigurar con la coartada de la frialdad técnica, la falta de humanidad y no sé qué otros remiendos o parches seudo argumentativos donde se mezclaron, *ad usum*, la cortedad de miras, el mal gusto, la torpeza imaginativa, la crasa envidia, cuando no el nunca del todo sepultado *odium theologicum*.

M: Pido un excurso al respecto.

A: Muy simple. Hitchcock tiene el doble pecado mundano secular de ser católico e inglés, algo que él mismo y perfectamente según su uso y costumbre definió, como “una forma de la excentricidad”. Eso era algo tolerado o indiferente para cierta dirección de sentido con respecto a los negocios seculares que se fueron adueñando del mundo, al menos de gran parte del así llamado occidental, si emergía en cierta territorialidad lejana o que se pensaba como definitivamente ajena. Así, un español, italiano, polaco o irlandés, incluso un francés, en gran medida, podían entregarse a esas suertes ya no de excentricidad (*ex-céntrico* es aquello que está fuera del centro o de cierto centro imperativo), sino de rémora en su progreso material o de mero atraso, cuando no exotismo, como en el caso hispano, sin ir más lejos.

M: Que alguien nacido y criado, y que haya desarrollado su obra en el vientre mismo de la ballena, del leviatán contemporáneo compuesto de liberalismo, secularización absoluta, ciencia ya vuelta técnica aplicada, que allí, entonces, aparezca alguien como Hitchcock...

A: Y precisamente dedicado –y muy tempranamente– a algo que se veía sin más como un subproducto o un derivado de la apropiación técnica, como se pensaba y se deseaba imaginar al cine. Para decirlo sucintamente, fue el mayor de los escándalos, de los desconsuelos laicos, cuando no el simple y puro *odium theologicum*.

M: Pero entendido y largamente, todo lo que antecede, ¿no podríamos volver a *La ventana indiscreta*?

A: Sin más. Recordame en dónde habíamos quedado.

M: En la descripción de los vecinos de Jeff. En rigor, habíamos ya descrito a las "*Miss Torso*" y "*Miss Lonelyhearts*", cuanto al pianista.

A: Tenemos luego al matrimonio maduro, con su mascota, que bajan del primer piso a la planta baja con una canasta que deslizan mediante una soga y una roldana desde su balcón. ¿Recordás?

M: Perfectamente. Cuyo perro será muerto por Thorwald.

A: Exacto. Luego tenemos, en la planta baja, a la izquierda de la pantalla –la del espectador y la de Jeff–, a la mujer escultora que trabaja un trozo de piedra en forma abstracta, y vemos también que tal bloque deforme tiene un círculo que lo traspasa en su centro.

M: Identificada. Sigamos.

A: Luego el matrimonio de recién casados, que pasa su luna de miel tras la ventana del piso superior, siempre más a la izquierda, y la más cercana –físicamente– a Jeff.

M: Que cierran la cortina cuando se aprestan a mantener relaciones...

A: Y que mantienen durante todo o casi todo el transcurso del film, siempre cerrando la ventana. Si mal no recuerdo, creo que los hemos descrito a todos, a excepción de algunos que se ven en los balcones y departamentos más lejanos de nuestro punto de vista y el del propio de Jeff.

M: Tenemos al vendedor de hielo, que le pregunta a la escultora por el significado de su obra.

A: Excelente, dejémoslo por ahora. Bástenos decir que es un par o binario de correlación con Stella, un personaje coro.

M: Por cierto. Sigamos. ¿Qué iguala y diferencia a todos estos vecinos, cuál es su común denominador o común diferenciador, y en qué se constituyen en relación a Jeff? ¿Qué nudo jánico anudan frente a él?

Son todos hombres y mujeres, algunos solos, otros en pareja, de a dos. Algunos más… ¿Formales?

A: Te estás enredando inútilmente Mirón con la madeja sociológica. Pensá en figuras, motivos, con-figuraciones, *id est*, aquello que partiendo de la figuración usual se com-plementa en relación a una

acción vista a su vez en relación a quien los observa.

M: El dios geómetra nuevamente.

A: Tal cual.

M: Bueno, siendo así, tomando tal punto de vista, se trata de hombres y mujeres en soledad: el pianista, la escultura, "*Miss Lonelyhearts*", "*Miss Torso*". Y parejas, claro. Muy simétricamente el matrimonio de edad madura y nada menos que enfrente o hacia el otro costado, una pareja de recentísimos casados, por lo que vemos.

A: Y no te olvides de Thorwald y su –por ahora– viva, y muy viva mujer.

M: Por supuesto; que tanto en edad como *status* vemos que son un punto, nexo y eslabón intermedio entre los recién casados, y el matrimonio de edad madura.

A: Que al ser completados o conectados por la mirada configuradora de Jeff, se muestran como el tercer término o punto de comparación de su operación mental. A los furores y repetidos transportes de los recién casados y al –en el otro extremo–, *"all passion spent"* de los ya maduros, que miman a su pequeña mascota, los Thorwald son un punto o eje intermedio donde la relación no es puramente carnal-biológica, ni ha conseguido serenarse en una plácida madurez. Sino que se ha estancado en el pantano de la condensación de las virtualidades, donde la polarización biológico-efectiva se ha vuelto, o quizás regresado a la polarización relativa o agónica, y los opuestos extremos que se tornaron o fueron –en algún momento– complementarios en algún punto, se vuelven a sus polos absolutos; pero radicalizando esos extremos en funciones secundarias de un binarismo relativo y cambiante.

M: Es notorio esto en las dos o tres acciones jugadas por los Thorwald antes del juego definitivo. 1) La comida que el marido le lleva a la mujer en la cama, y que vemos que recibe con complacencia y con quejas por algún punto de cocción de los alimentos, o de temperatura de la infusión que los acompaña. 2) Una burla que la señora Thorwald practica levantándose de su cama (puede moverse, a diferencia de Jeff), y yendo hasta la sala donde su marido habla por teléfono. Al parecer se intuye allí –por los acontecimientos que luego vendrán– que la señora Thorwald es conciente de que su marido tiene una amante, un *flirt* y se burla del acaramelamiento telefónico que le oye practicar.

A: Y lo terrible, Mirón, es que tanto en una como en otra situación la polarización general, y ésta particular, que ahora subrayás a la perfección, se dan para nosotros, que lo contemplamos, con un relente amargo, algo reduplicadamente amargo, correspondiente al binario que mencionábamos poco antes. Resumamos. La creación los ha polarizado absolutamente, como les pasa ahora a Jeff y Lisa. Luego coparticiparon de una tarea común o fueron contingentes complementarios, allí el amor y la pasión se mezclan. Terminado este carácter de complementariedad se regresa a la polarización extrema, como dos boxeadores o combatientes que vuelven a sus respectivos y enfrentados rincones. Pero ¿se regresa a esos polos tal cual y cómo se partió, *ab initio*, de ellos?

M: Ay, por supuesto que no.

A: ¿Qué ha sucedido en el medio?

M: Han conocido y se han conocido. O: han conocido porque se han conocido. El conocimiento de la carne, lo que se dice estrictamente en teología, que es el pecado en su traducción carnal. No el revolcón casual o aquellos productos de urgencias insuperables, sino el conocer al otro en su intimidad más extrema y raigal, y donde se regresa a un punto cero, a una suerte de estado de indiferenciación, como nuestros antepasados lo hacían y concebían mediante el ritual de la orgía.

A: O mediante el mito del andrógino...

M: O la compleja y arcana simbología angélica.

A: De allí lo terrible de la burla de la señora Thorwald oyendo y viendo los gestos y matices de enamoramiento telefónico de su marido. Recuerda (y nos recuerdan) que así fueron con ella, y así tan de torpes y elementales habrán sido; o, muy simplemente, graciosos...

M: Pero que cuando eran oídos por ella, como una forma de variar y atenuar –acercándose– la polarización inevitable en la que se encontraban ambos arrojados, era música para los oídos. Pero que ahora, de vuelta a la polarización extrema, pero con el plus del odio por lo que fue –es decir, se conoció–, retorna como la befa más amarga y se reciben, y se juzgan como los gestos, posturas y tonalidades más grotescas e insufribles.

A: De allí que esa polarización extrema primero, más luego la contingencia y la complementariedad, sean –vistos desde una antropología racional pero curada por la metafísica en sus pasos terrenos e inmanentes–, como imperiosos, necesarios, pero sobre todo

relevantes; en todo sentido, en relación a la especie humana, que pagó y sigue pagando tan alto costo al ser divididos en su conocimiento o mediante el conocimiento, que sólo una complementariedad, una nupcia –estricta y esotéricamente hablando– puede cuidar o cobijar tal terrible separación polar.

Sigamos. Todo eso ha conocido solipcistamente Jeff antes de ser obligado, llevado a comunicárselo a Lisa, quien primero niega racionalmente todas las vetas de la interpretación –por imposibles–, de aquél, argumentando en base a la panoplia doxística más elemental que, date cuenta, era ya la sólita seudo argumentación que se usaba contra el propio Hitchcock, siquiera por aquel entonces…

M: Lisa es ahora y por un momento o "paso", la espectadora/crítica verosimilista que demuele –o cree hacerlo– uno por uno los supuestos del constructo de Jeff; construcción que éste ha engendrado en su acidia solipcista y/o en su rol de dios geómetra-relojero.

A: Y como director de cine, recordemos, Jeff sería aquel que quiere o quisiera superficialmente seguir a Hitchcock en la cáscara, en la mera apariencia de su proceder técnico, y no comprendiendo, o no co-participando de la pulpa y de la miga de su saber operativo metafísico. Lo que hace que el oficio y el oficiar no caiga o se desbarranque en lo oficioso. Como comenta Norman Bates: "Comer en una oficina es algo muy oficioso"; tartamudeo incluido.

M: De allí que las dudas, o lítota de Lisa sean justas y hasta necesarias en el momento en que estamos del film.

A: ¡Y del *status* del conocer!

M: De allí, por cierto y entonces, todo el juego de acercamientos y alejamientos en el exiguo departamento de Jeff, entre éste y Lisa, a lo largo de ambas secuencias, y que podríamos llamar de precalentamiento siguiendo con nuestro símil del pugilato como *imago* o *gestalt* de lo agónico-polar.

A: Por ello Lisa, en su primera visita, enciende tres luces consecutivas en la celda de Jeff, moviéndose y deteniéndose alternativamente por el lugar, mientras va pronunciando su triple nombre, diciendo además: "leyéndose de arriba hacia abajo: Lisa, Carol, Freemont..."

M: Quedamos que el apellido Freemont nos llevaba a otra analogía, ya que a Lisa la hemos escrutado en su significación correlativa.

A: Eso es. *Free-Mont*, simple, literalmente, monte de la libertad, de lo

libre. Si ya hemos expuesto y creo que certeramente, la condición o el *status* histórico social de Lisa, como de mujer libre, de medios de vida independientes, etc. Esa autarquía en lo económico y en lo sexual, como pasatiempo social se simetriza –de nuevo irónicamente– en su apellido que lleva –porta– una primera cláusula o imagen de lo libre. Pero seguido o yuxtapuesto de manera gemelar a un monte, y que entendida como ya lo hemos expuesto, la correlación figurativa del Jeff-crístico, extraído de su estadio de dios geómetra, al de Dios interviniente cristiano tradicional con su inevitable encarnación en Cristo, ese monte junto a lo libre...

M: Es más que transparente. Pareciera que con nuestro hombre, con nuestro autor, uno no pudiera dejar librado nada, no digo al azar sino nada librado a ningún tipo de improvisación. Que su dictum "en el cine el director toma el papel de Dios" no fue un aforismo ocasional y menos aún una humorada..

A: Absolutamente cierto.

M: De allí entonces también, se me ocurre ahora, que otros directores ya no menos dotados, sino incluso muchas veces nulos o de una torpeza y hasta vulgaridad supina, hayan sido tomados como más grandes y hasta profundos ejemplos de cine y hasta de... ¡Cine religioso!

A: Sin lugar a dudas. La vulgaridad inherente, el estado de semiletrados permanentes que poseen las clases medias occidentales, pero a las que fatalmente está dirigido el cine –porque al igual que Eliot declaraba en relación a la poesía, su público ideal sería el pueblo analfabeto–, hace que ya no sólo en el plano formal, lo retórico y simbólico, Hitchcock les haya parecido inabordable por lo aparentemente "simple" y "fácil" de sus films, sino que en el religioso han comprado –y me temo seguirán comprando– las más crasas y gruesas alegorías, cuando no las más estériles de las chapucerías con ínfulas cuasi místicas, confundiendo de paso a la aridez con el ascetismo.

Fijate cómo embrollos, en el primer caso, como *La Strada* o cosas como *Al azar Baltasar*, en el segundo, parecieron más "altos" ejemplos de films religiosos. El primero, con su franciscanismo burdo y sentimental, su miserabilismo fotográfico, actoral y hasta paisajístico, y el segundo con sus burros que no son burros y que mueren entre ovejas, ¡y rodeados de música de Schubert!

M: Pensar que el cine debió y debe seguir contando con ella, de

alguna manera, como su público, su único y casi único público posible.

A: Allí hay todo un misterio, pero *tremendum*, un verdadero arcano, ya que no es un misterio en lo oscuro, como lo es el secreto, sino un misterio que se desenvuelve o toma asiento en lo claro, lo diurno y solar.

M: Si es un arcano no nos es posible –al menos en este momento y lugar– tratar soberbiamente de develarlo, sino de aceptarlo como una prueba más, un rito de pasaje.

A: Es así, Mirón. Sigamos.

M: Estábamos en las tres –si mal no recuerdo– visitas de Lisa a la celda de Jeff. Me gustaría describirlas sucintamente para tenerlas presentes. 1) De vestido de gasa, enorme, casi floral, donde trae desde un restaurant una vianda compuesta de langosta y vino, como extensión de su propia esfera o mundo trasladados a la celda de Jeff. 2) Vestida de negro, cuando Jeff la hace partícipe de su mundo privado y ella contra-argumenta como verosimilista. ¿Es así?

A: Sin más.

M: 3) Cuando ella se "instala" definitivamente en el mundo de Jeff, con ropa de casa –de noche o íntima mejor dicho–, incluida. Presentándosenos esta vez con un vestido más sencillo en tonos verde pastel y blanco. Y donde está presente el inspector de policía, viejo amigo de Jeff, a quien por cierto no habíamos mencionado todavía.

A: Lo cual demuestra también y *per absurdum* que Hitchcock es perfecto aun cuando nos olvidamos de un detalle o motivo: ya que el policía es siempre inútil, cuando no directamente contraproducente y hasta negativo en su *mundus*.

M: En esas tres visitas, Lisa se va afianzando en la esfera-mónada-celda de Jeff, hasta lograr que cuando se estaba, como tras la primera visita, por terminar en una suerte de polarización-acercamiento indecisorio, en un juego o *status* de lejanía y cercanía falsos, por lúdicos, algo así como: me voy, pero vuelvo mañana. Decía, que tras la primera y muy fallida visita de Lisa, ambos quedan en ese estado de suspensión –otra vez el verdadero sentido del suspenso hitchcockiano– y donde la especie está a punto de tornarse *especiosa*; es allí que cuando todo estaba a punto de volver a estancarse en un improceder lúdico, en la segunda visita, Lisa decide, tras argumentar en forma verosimilista, comprar, aceptar el mundo privado de Jeff. El compartir

su mónada por más loca o delirante que ésta sea, ya que todo ello constituye parte de su moblaje y *atrezzo* interior, porque si accede a ello compartirá también el resto de Jeff, el *compósitum* de su *personae*, de su máscara o circunstancialidad, de su ser-en-el-mundo.

A: *A fortiori*, podría argumentarse que Lisa es feliz y goza de que Jeff le haya confiado especialmente su mundo mental, y en ese compartir lo privado, lo subjetivo, lo mental –¿lo teórico?– vemos algo que ya habíamos dicho y resuelto antes: cómo el *topos* de la tentación edénica es aquí puesto en escena, especularmente, siendo el hombre el que ofrece el fruto prohibido –crecido y sazonado en su mente–, a la mujer.

M: ¿Y la serpiente?

A: Se ha metamorfoseado en oficio, Mirón, en vecinos, relaciones sociales y profesionales, en policías, departamentos de propiedad horizontal, cámaras fotográficas con flashes y teleobjetivos y langosta para cenar: en soledad, indiferencia, promiscuidad, exceso de confianza en lo aparente y trivial. Te hablaba –tiempo atrás– de las teorías de Stephane Lupasco. Bien, éste afirma que cuando algo, un elemento se actualiza, un otro pasa de inmediato en el Universo a su estado potencial y así sucesivamente. Se dan permanentemente estas situaciones. Lo que llevamos en potencia se vuelve acto, actúa, se actualiza; para ello, algo que ha contribuido a poner en acto a lo anterior tiene que regresar, retomar su estado de potencialidad.

M: Si te sigo en esto, ¿tendríamos que cuando Lisa toma para sí y come nuevamente del árbol del conocimiento, Jeff pasa entonces al estado potencial, ya que su obsesión o su constructo ha sido actualizado en y por Lisa?

A: Sí.

M: De no ser así se caería, en lo que se conviene en llamar entropía.

A: De algún modo. Se estancaría, como decíamos nosotros por nuestra parte. Ese estancar/se puede derivar del sentido que en italiano se menta como *stanchezza*, cansancio, una fatiga, tedio o *spleen,* que es también estancamiento. Una inmovilidad o putrefacción, una *corruptio* de una fuente pura y trasparente; un anterior móvil o en estado fluido, *un pantha rei*, “un todo fluye” que se ha detenido enturbiándose y vuelto ponzoñoso.

M: ¿O sea que en el universo de Hitchcock, no es cierto aquello de que nadie se sumerge dos veces en el mismo río?

A: En todo caso nadie puede hacerlo si la corriente acuática se ha detenido, empantanada por *stanchezza.*

M: ¿Y esa *stanchezza* es del río, o de aquél o aquellos que se han sumergido alguna vez en su corriente?

A: Buena pregunta. Te respondo así: el río, la fuente, la corriente de agua que fluye, nos ha sido dada, otorgada en custodia también a nosotros. Pero si no nos sumergimos en ella –¿no hablaba Conrad de la sumersión en el mismo elemento destructor?– periódicamente en el acto de conocer y del elegir, la libertad, ¿su corriente no terminaría por encharcarse, inmovilizarse?

M: Así como alguna vez fuimos sumergidos todos o muchos de nosotros en las aguas bautismales, como nuestro Padre lo hizo en las aguas del Jordán...

A: Sin duda. Como escolia apuntaríamos aquí, y brevemente, que eso es algo fundamental que diferencia al cristianismo de sus fuentes griegas. En ésta hay casi una armonía preestablecida entre la naturaleza y el hombre; éste es una extensión de aquella, y ésta una propiedad anímico-numinosa de la humanidad, en medio de la cual –recordá– habitaban deidades y *daimona* de todas clases. Pero la revolución esencial del cristianismo a este respecto es que ha separado al hombre –por la elección de éste–, de lo natural y sus contenidos. Ha sido expulsado del lugar donde todo ello no sólo le pertenecía sino que podía, le era dada la facultad de nombrar a cada uno de sus componentes, vegetales y animales.

M: Pero una vez expulsado el hombre, debe volver a buscar, a encontrar el nombre perdido de cada uno de los elementos de la naturaleza que ahora le son ajenos, que le han sido alienados por su pecado original.

A: Por ello definimos a la tarea del héroe en el cine como aquella de la resignación.

M: A ver.

A: La tarea del héroe en el cine es el re-signar y el re-signarse. En ese intento de volver a encontrar el sentido a todas las cosas que fueron posesión y heredad suyas, se funda y despliega la idea providencial de la creación, ahora como historia, cultura y civilización.

M: Y que Caín, al reduplicar la falta originaria de sus padres vuelve, tras habitar el Este del Edén, a erigir como materialidad, como bien se

ha dicho del pasaje del estado nómade al sedentario. Y allí sus descendientes fundan o inventan las artes y los oficios como Tubalcaín la herrería y la forma de las herramientas. Esa es la ya mencionada por nosotros *marca de Caín*.

A: Ello es así. Dios marca a Caín para que nadie lo toque o atente contra su estirpe. En lo cual tenemos aquí uno de los teologemas fundamentales de la concepción judeo-cristiana. Ya que el pecador contra su propio hermano es aquél mediante el cual se funda toda civilización, y se levanta toda ciudad y toda cultura.

M: Como Rómulo mata a su hermano Remo cuando está trazando con el arado –marcando en la tierra– la forma o el plano de la futura ciudad de Roma.

A: La marca cainita emblematizada por el crimen entre hermanos es *imago* hondante de todas las civilizaciones. Pero es sólo con su resolución y completud en el episodio bíblico que tal *imago* alcanza el *status* de revelación y no solamente de *configuratio*. El cristianismo original, el catolicismo, hereda a su vez esa cualidad y misión, pero llevadas –tras la universalidad romana– a lo ecuménico.

M: Evitar esa marca, negarla, olvidarla, pasarla por alto, sería aquello que se nombra como angelismo secular, optimismo...

A: Y que lleva luego –como consecuencia– a todas las utopías. Con lo cual el optimismo secular llega a su aparente apoteosis autárquica y de allí a su nueva soberbia babélica.

M: Por lo cual, puede decirse, estamos como estamos.

A: Sin lugar a dudas. Pero retomando lo que dijimos sobre la imagen de la nave, este estado de caída no puede tampoco negarse o, peor aún, evitarse, regresando sin más a lo natural, a la naturaleza de la que ya hemos sido originariamente secesionados, alienados.

M: Se me ocurre que un ejemplo perfecto de esto sería el momento en el cual Willard, en *Apocalypse Now*, baja del barco junto con Chef, en busca de mangos para preparar una salsa. Allí se les aparece un tigre agazapado en medio de la jungla que los hace huir despavoridos hasta regresar a la nave.

A: Y recordá lo que Willard reflexiona a continuación.

M: “Nunca debes abandonar el maldito barco, nunca...” Y volviendo a *La ventana indiscreta*, ese imposible desvío dónde lo tendríamos, de

tenerlo.

A: Y cómo no tenerlo. Si Lisa ya ha logrado ingresar en la esfera-mónada-celda-mundo privado de Jeff, ¿qué es lo primero, la primera tarea ya en conjunto a la que se entrega, se lanza la pareja, es decir una vez que la polarización se ha resuelto en complementariedad?

M: Comienzan a jugar al policía y a su ayudante. Buscan pistas: se fijan en el buzón de Thorwald, buscan su número telefónico, etc. Es ostensible cómo en este segmento Hitchcock acentúa –actuación, música, acciones– el carácter de juego, de cosa lúdica, de regreso infantil; juego al que, como ya habíamos apuntado, se pliega la, poco antes muy lúcida y adulta, coreuta de Stella.

A: Esta instancia, pausa, hiato o interregno lúdico, es allí el intento de Jeff-Lisa –ayudados paradójicamente por Stella–, de abandonar el barco, de saltar de la barca para tomar un desvío natural. Y aquí lo natural, el reino de la naturaleza sería lo policial y el crimen; reenviar el recién adquirido conocimiento mutuo hacia lo terreno-natural o, más drásticamente, intentar desviar el conocimiento del mal al dique seco del crimen o de la falta contra el mero orden natural. De allí retomaremos lo que apuntábamos sobre el rol de la policía en Hitchcock. Son limitados, torpes, en la medida en que representan una función, un rol, que ya siglos atrás ha usurpado al quehacer teológico, reemplazando al mal por el delito o crimen.

M: Ha naturalizado la falta originaria, ha secularizado el concepto de pecado.

A: Exactamente.

M: Mencionabas hace un rato la langosta que Lisa le sirve a Jeff la noche de la primera visita.

A: Sí.

M: Algo querrá decir.

A: Desde luego. Pero recordá siempre Mirón, en el cine para saber el qué, hay que preguntarse por el cómo. Por la puesta en escena. Mediante la correlación que nosotros llamamos principio de simetría, accedemos al significado. Y como el cine significa, expresa mediante signos que son también imágenes en acción, más que imágenes en movimiento –cosa que sí hace, y es su sola función, el cinematógrafo–, hay que atender o tener presente al preguntarse por algo en particular, cómo es su signo par o doble, su correlato, aquello que no

necesariamente es una segunda puesta del elemento visual, sino una mención casual en el diálogo, su puesta fuera de campo que remite *per absentia* a aquello que falta o que extrañamos, y así en más.

M: En el cine tenemos –al menos lo tengo yo–, el hábito, casi podría decirse el vicio de precipitarnos con apuro, irnos de boca sobre aquello que vemos en plano detalle y querer, desear ardientemente saber su significado. Imagino que en Hitchcock un plano detalle de un plato de comida es más que suficiente para interrogarnos sobre su sentido que, como decís, es siempre sendero y expresión, significado.

A: Pensá en otros platos y platillos puestos en plano detalle. Pero por favor no en aquellos de *Frenzy* que allí correlatan sencillamente con la primera historia y no con la segunda.

M: Pensaba más bien en la codorniz en la casa de la escritora de novelas policiales en *Suspicion*.

A: Excelente ejemplo.

M: El matrimonio compuesto por Cary Grant y Joan Fontaine, visita en un pueblo de la campiña inglesa a una escritora muy famosa de novelas policiales, vecina a ellos. Asiste también a la cena su hermano, que es médico forense. Debemos recordar que la protagonista, Lina, sospecha que Johnnie, su marido, planea asesinarla. Ya comiendo, se ponen a hablar del sólito tema del crimen perfecto. Todos argumentan que no existe tal cosa. Luego él pregunta si existe algún veneno que no deje huellas en el organismo humano, y cuyo rastro no pueda aparecer en una autopsia. El forense dice que no hay nada así. Pero sabemos –por la mirada que dirige a su hermana– que sí lo hay. Para cambiar de tema comenta: “hoy hicimos una autopsia”, y allí el plano detalle de una codorniz en su plato, la que es atravesada con el cuchillo.

A: Muy bien narrada. Sobre todo teniendo presente el marco, el décor, lo que está en campo y fuera de campo. Ahora bien, ese, es el cómo, pasemos al qué.

M: Es una ironía, un tanto macabra, aquello que se llama usualmente humor negro. Cabe a la expresión la frase “una autopsia”, pasamos a un plano detalle de la codorniz en el plato y...

A: ¿Nada más?

M: ¿Es que hay más que eso?

A: Digamos que en un primer nivel es cierto, es una *imago* irónica

compuesta por la tal yuxtaposición de elementos orales y visuales. Pero ¿tenemos solamente eso?

M: …

A: ¿Qué sucede a continuación, o qué ha sucedido antes?

M: Decía: tenemos la sospecha que ella sospecha, a su vez, que su marido planea asesinarla porque es un cazafortunas y...

A: ¿cómo es ella?

M: Es Joan Fontaine, ya te dije.

A: Y dale con eso ¿cómo es?

M: Menuda, delgada, frágil, delicada, de huesos pequeños...

A: Y entonces...

M: Entonces…

A: Pero Mirón, ¿no ves la correlación entre la exigua codorniz en el plato y la esmirriada, tenue, pequeña en estructura ósea y carnal de la pobre heroína? ¿Pensás que Hitchcock eligió a Joan Fontaine por nada, y que por cierto se le ocurrió poner en el plato de marras una codorniz, y no una tajada de cordero o de pavo, un bife o un filet de lenguado, porque sí? Vayamos ahora a la langosta.

M: Por lo que acabo de aprender, *id est* de recordar, la langosta con pinzas y demás, sería como un símil o correlato de la "presión" que está ejerciendo sobre Jeff, la envolvente Lisa.

A: No está mal. Para empezar.

M: ¿Es que hay más?

A: Sigamos con el diálogo que viene a continuación. Antes que ella se vaya.

M: Bueno, es la polarización o su primera manifestación puntual, de la que hablábamos antes. Hablan de sus respectivas profesiones. Luego de que ella fracasa y se da cuenta que no puede convertirlo en un fotógrafo de modas y de sociales, pregunta si no puede o más bien podría acompañarlo en sus viajes como reportero gráfico. Jeff habla entonces del mal tiempo, la lluvia, los lugares intransitables, y la comida. Creo que se mencionan cabezas de pescado con arroz y...

A: ¿Nada más?

M: No, esperá. Jeff le dice directamente: "conmigo tendrías que comer cosas que te repugnarían sólo de verlas... ¡Vivas!"

A: Al igual...

M: Por supuesto: que la dichosa langosta. Que, admitamos, es un *boccatto di cardinale*, pero su aspecto es más que repelente y heráldicamente monstruoso.

A: Vayamos ahora a su extensión significativa puesta fuera de campo, sus implicancias.

M: Vemos que esa vida salvaje, aventurera, esos lugares y culturas tan primitivas, arcaicas y remotas son el reflejo, el negativo de nuestros hábitos más urbanos y supuestamente modernos e higiénicos. Que simplemente Lisa y el propio Jeff, en todo caso, no tienen que cazar o atrapar a la presa que llevarán a sus bocas, y que por ello, él piensa que allí tiene un argumento de fuerza contra las maniobras o intentos invasores de la mujer cuando, y por el contrario, se está, y nos está delatando más bien lo relativo, lo ingenuo o lo falso de su razonamiento.

A: Con el plus de que una langosta, para ser perfectamente cocida debe arrojarse viva al agua hirviente mediante un piolín, cuidando, claro está que una de sus pinzas...

M: Podríamos seguir con las comidas, dar algunos otros ejemplos de comidas en los films de Hitchcock. Siempre sin hablar de *Frenzy*, tenemos el célebre diálogo entre Norman Bates y Marion Crane en el *office* del motel. Él le trae unos sándwiches y leche. La vemos a ella untar una tajada con manteca… Y no recuerdo nada más.

A: ¿Qué comenta Norman allí?

M: Que come como un pájaro. Aunque se corrige de inmediato, tartamudeo mediante, y dice que en realidad esa es una expresión vulgar. Decir "come como un pajarito" es un error, ya que en proporción a su peso y tamaño las aves comen una enormidad, etc. Y allí pasan a su *hobby* de disecar aves de presa. Que menta la posición que tendrá en relación a la propia Marion, cuanto la que ya ha tenido –pero que luego sabremos–, en relación a su madre.

A: Bien. Pero no te alejes ahora con los detalles. Los bocadillos en cuestión, que Norman no toca, acordate qué relación guardan respecto

a Marion.

M: Te decía, el comentario sobre la comida y lo que comen las aves y la actitud, subrayada entre un ave de presa y el perfil aquilino de Anthony Perkins.

A: O sea…

M: …

A: Que Norman se la está "comiendo" o, que como sólo Norman y no luego "interpretando" a su madre, ya se la está devorando, picando y comiendo en el sentido argentino, casi porteño, de la palabra. Está en los entremeses. En la picada, como ahora nosotros dos. Y también se la está "comiendo" en el sentido del terrible *díctum* con que los argentinos –entre otros pueblos– nos referimos a la cópula con una mujer en analogía con la acción de comer.

M: Qué mejor demostración del carácter estrictamente genial, tutelar, de Hitchcock, cuando hasta las más intrincadas de sus expresiones o lucubraciones –aunque mostradas a partir de algo aparentemente simple, "elemental"–, puedan llegar a traducirse no sólo en otro idioma, sino hasta en las expresiones más privadas, en las jergas y los códigos secretos, como los intríngulis obscenos de una comunidad.

A: El genio tiende fatalmente a lo universal. Halla siempre el camino, el sentido hacia todas las direcciones. Es un círculo, una rueda cuya circunferencia al rodar va abarcando cada vez una mayor superficie, anímica y mental, y que en su incesante girar parecen tomar el carácter de hélices que giran en espiralado torbellino. Así el genio.

Regresamos entonces al momento en que estábamos de *La ventana indiscreta*.

M: Al escape por lo lúdico. Al intento de volver juego y de paso naturalizar el mal, convirtiéndolo en crimen, en delito, simetrizando en esto a cierta dirección que fue tomando la mayor parte de la mentalidad así llamada moderna…

A: Es allí entonces que la muy lúcida coreuta Stella se pliega sin más al juego aunque, podríamos decir, que sin abandonar del todo su *status* de figura coral anterior. Con Lisa ya instalada en la celda de Jeff, y con ambas a su espalda en la silla de ruedas, comienzan a comentar de manera sucesiva los incidentes que ahora ven, relatan y analizan en conjunto. Allí nuevamente, aunque en forma –admitamos– intermitente, Stella (cuyo nuevo correlato se hace ahora doble o

triplemente significativo) es la que gruesamente, sin eufemismos, comenta los detalles del asesinato cometido por Thorwald sobre su mujer. La sangre que habrá salpicado en el baño, los detalles del descuartizamiento, etc. Al recordarlos, simple y verbalmente, ¿no regresa ese escalofrío que ya no nos abandonará jamás?

M: Absolutamente.

A: Que es lo buscado por Hitchcock. No sólo hacernos concientes, cosa a la cual nadie le niega su efecto y substancia, sino hacernos copartícipes y permanentes sujetos de una libertad eficiente, de un continuo trasegar agónico donde al terror sucede el breve éxtasis del entendimiento. *Credo ut intellegum*. Creo porque puedo comprender, es decir intelegir y participar.

M: Este hombre debería estar en los altares. Siquiera ser declarado como venerable. ¿No es absurdo?

A: Ahí podríamos repetir el *credum quid absurdum est* de Tertuliano.

M: Sí, pero igualmente...

A: Recordemos que con la propia Juana de Arco se tardó seiscientos años en canonizarla.

M: Con eso, no tengo nada que decir.

A: Sigamos entonces.

M: Sigamos. Stella, como decíamos, participa sin más en el juego o coartada lúdica, salvo ese factor constante de elemento coral tan bien señalado por vos. Es la que evita, o salta por encima de los eufemismos por los cuales intenta todavía transitar Lisa. “Aún no se ha descubierto una palabra agradable para asesinato”.

A: Es como si Stella, allí, en ese momento preciso regresara, mental aunque no verbalmente, al concepto del *mal*, por encima o más allá del de crimen o delito.

M: Pero se queda en la puerta, le pasa cerca, llega hasta los extramuros

A: Eso quiere Hitchcock. Rozar la aserción, tocarla tangencialmente siquiera en un sólo punto de la circunferencia próxima. En ese punto se toca y se detiene también el amor intelectual debido al prójimo.

M: Ya que la caridad consistiría allí...

A: En llegar hasta un borde, tocarse en un punto, pero sin invadir parte del circulo próximo. Que por otro lado se contraería, se tornaría cual ameba móvil y omnisensible replegándose a su centro más inabordable.

M: Si hay un acto en la historia de los últimos siglos que tiene su inmediata y clara razón de ser, fue el que Hitchcock Sr. enviara al pequeño Alfred Joseph con los jesuitas.

A: Perfectamente de acuerdo. Nunca hubo dinero mejor empleado. Hitchcock es el mejor logro de la Compañía desde el propio Ignacio de Loyola...

M: ¿No estaremos exagerando?

A: Bueno, desde el Padre Laínez.

Una vez puesta en este intermitente titilar coral, Stella se vuelca sin más a la ficción compartida o ideada por Jeff. Aquí debemos tener presente de manera cuasi musical –pensemos en una fuga–, que el tema del *deus otiotus* no ha desaparecido del todo, su potencial numínico sigue ejerciendo un también intermitente brillo, no sólo sobre Lisa, sino incluso sobre la propia y muy lúcida Stella, con cuyo nombre –puesto en plural– terminan los tres pasajes de la *Comedia* dantesca.

M: ¿Por qué hace Hitchcock esto? Lo entiendo si no lo pienso, pero al pensarlo…

A: Como el *tiempo* en San Agustín. Muy simplemente, Mirón. Porque nuestro hombre no es amigo de soluciones fáciles, ni menos de milagros tecnificados, ni cree en magias caseras ni en remedios improvisados. Es trágico, agónico, es constante, está hecho de esa misma constancia que llevó tiempo atrás a conquistar mares, y a convertir a pueblos de todo tipo, aprendiendo su idioma, sus costumbres, sus relatos de origen, sus mitos, sus dioses, y a lograrlo casi hasta con el imperio chino. De esa pasta, de esa estofa está hecho nuestro hombre y de esa misma *stuff* está hecho, amasado, en gran parte el propio *concepto del cine*.

M: Maravilloso. Pero no me respondiste.

A: Lo siento, Mirón, me dejé ganar por el entusiasmo. Hitchcock no quiere que si uno de sus temas y/o motivos, pase a un plano de

actualización, como decíamos antes, otro o todos los demás que componen la serie se actualicen paralelamente; sino que estos pasen o permanezcan en estado de potencialidad. Esto puede explicarse estructuralmente en el sentido de Lupasco, y no en los ingenuos, cuanto torpes usos del concepto de estructura, más o menos recientes. Pero a esta dialéctica de potencialización-actualización, le sigue, o es sostenida por una necesidad, tanto teológica cuanto teleológica. Es decir, no puede afirmar –ya que no es esa la meta, el *telos*, el fin que se propone–, que una vez resuelto, mental o pragmáticamente un dilema o "trilema", todos los demás factores enigmáticos o zonas oscuras anteriores pasen al estado de descubiertos o sean iluminados súbitamente por un halo digno de un predicador charlatanesco o de un sanador "carismático".

M: Se me ocurre que ello es también lo que lleva, u organiza en paralelo modo a los finales de la mayor parte de sus films.

A: Desde luego, y que muestran taxativamente aquello que hemos llamado *final feliz problemático*. En la medida en que resuelven algo y sólo para alguien y no para otros, o también: que ciertas potencialidades hacen presencia de acto, como se suele decir, pero que otras simultáneamente quedan o vuelven al estado de potenciación. Es el final, *stricto sensu*, de la propia *La ventana indiscreta*. Pero lo son también aquellos de *Psycho*, *Los pájaros*, de *Marnie*, y antes de todas ellas de *La sombra de una duda*, *Lifeboat*, *La soga*, de *Strangers on a Train*, *et sic de caeteris*...

M: La resolución de un tema, la puesta en claro, el pasaje en limpio, lleva paralelamente o puede llevar a otras zonas de una problematicidad, que antes se desconocía o era puesta relativamente entre paréntesis. Pero que al pasar al frente y al tomar preeminencia uno de sus términos, la operación resultante hace ostensible otros factores que no se tenían en cuenta o se pensaban como irrelevantes o relativos. Los restos, los *detrita*, pasan en ese "a continuación", a constituirse como centros o masas de energía actuante, y no como rebarbas o desechos, como quien repite, demostrándolo, el conocido aforismo: donde hay cenizas...

Adelantándonos un poco, en el final de *La ventana indiscreta*, una vez lograda la convergencia, el *compósitum* nupcial, ambos, Jeff y Lisa, regresan a sus respectivas esferas, mostrados exactamente en las mismas posiciones. Subrayadamente a la mujer en el mismo diván; él se ha dormido y ella ha cambiado exteriormente de hábitos: ropa, camisa y pantalón deportivos, casi masculinos, al menos como detalle ya temporal o histórico. Lee, o así lo parece, un enorme libraco

llamado *Más allá de las montañas del Himalaya*. Cuando ve a Jeff dormido, saca una revista de modas, posiblemente aquella en la que trabaja.

A: Me permito agregar que la cortina de bambú a listones, dividida en cuatro franjas verticales, está bajada. Así como se levanta (pero sólo tres de sus *volets*) al comienzo, cuando se pasan los títulos. Todo o casi todo, física, material, superficialmente hablando, parece haber regresado al punto de partida. Y el entendimiento de ambos se corresponde irónicamente con el de los vecinos, aunque existen algunas diferencias notables y contrastantes.

M: Señalémoslas.

A: La más ostensible o significante, en mi opinión, es que la "*Miss Lonelyhearts*" está en el departamento del músico, quien le muestra la copia recién impresa en disco de su canción, que se llama "Lisa", y con cuyos compases e interpretación vocal concluye el film. La mujer le dice cuánto ha significado esa melodía para ella: recordemos que al oírla decide no intentar suicidarse. Luego, el matrimonio de edad madura ha reemplazado a su mascota por un perro similar. El que fuera departamento de los Thorwald está siendo pintado para recibir a sus próximos ocupantes. En relación oblicua, la escultora "abstracta", se ha quedado dormida (luego volveremos sobre ella), y para remate el matrimonio de recién casados, tiene su primera pelea cuando la mujer descubre que el hombre se queda en casa todo el día. Finalmente "*Miss Torso*" recibe a su novio efectivo y formal, un petiso, gordo, con anteojos, poco atractivo, que viene de cumplir su servicio militar todavía en uniforme y que se dirige presuroso hacia la heladera ya que tiene hambre...

M: O sea que la fugacidad del entendimiento y la cortedad del intelegir posible de Jeff y Lisa se refleja en sus vecinos de manera diversa y similar al mismo tiempo. Aunque si nos fijamos un poco más detenidamente, el verdadero milagro o estado de excepción se ha producido ante nuestros ojos, y no le hemos prestado demasiada atención, así como el propio Jeff y Lisa. "*Miss Lonelyhearts*" ha sido salvada por una melodía que "componía" un vecino, a metros de sus oídos, y hacia el final la vemos de visita en el departamento del músico hablando con él sobre la "grabación" acabada de salir, y nos decimos que tal vez... En realidad, la ironía de las ironías, la más efectiva de las paradojas consiste –si bien se la mira y sopesa– en que la historia "principal", central, topológicamente hablando, ha sido insignificante en relación a una que hemos visto, oblicua, esquinadamente. Tanto en su desarrollo agónico como en su

culminación misteriosa. Mientras que la principal, deriva hacia una nueva polarización y un desconocer efectivo por nuestra parte de qué han aprendido Jeff y Lisa, si es que han aprendido algo. Más allá de la causa formal o material que los ha llevado a la materialización de sus tanteos convergentes.

A: Pero antes de abandonar al film y a Lisa y a Jeff, sumidos o entregados a su circunstancialidad efectiva, a su realización como sujetos históricos y biológicos, veamos cómo –y mediante qué pasos– han atravesado antes para tal culminación.

M: Cuando el juego se hace más excitante y la baza aumenta con creces sobre el tapete, o al girar de la ruleta, la apuesta se va aumentando en temeridad como en riesgo. Stella y Lisa salen al exterior y se dirigen al patio, y con una pala cavan en el cantero de flores, las que han sido removidas según descubrimos mediante unas diapositivas que Jeff ha tomado con una distancia de varios días: así somos informados también de la continuidad de la tarea obsesiva de Jeff, más allá de lo que la hemos visto reflejada en el film. Al no encontrar nada, Lisa decide ir "más allá". Toma por una escalera frontal que comunica la planta alta con la superior. No sólo eso, sino que peligrosamente pasa de un balcón exterior a la ventana plana del departamento de Thorwald. Allí se pone a hurgar entre las cosas y descubre, para su pesar, la cartera vacía de la señora Thorwald, donde había supuesto –era una de sus bazas principales– que debía estar el anillo de bodas, la redonda sortija que probaría la muerte, el asesinato indudable de la mujer.

Pero no lo encuentra. Lo que sí encuentra, es ser reflejada finalmente en la conciencia doble o proyección binaria de Jeff: ha entrado definitivamente a tomar posesión de su mónada verdadera que, como decía crípticamente el propio Leibniz: "*carece de ventanas*". En ese logro acecha su propia perdición, y en el logro de Jeff-hombre, acecha simultánea y simétricamente tal dilema gnoseológico: cuando finalmente ha logrado poner en escena, agregar a su constructo mental, a la mujer y a lo polar absoluto que se le negaba como todo, salvo como biología –el conocimiento por la carne, como decíamos–, está a punto de perderla, destruida "físicamente" por aquel mismo sujeto que llevó en su facticidad a completar y a centralizar el mundo imaginario de Jeff: la doble criatura mental compuesta por el soporte-base y la figura de la realización de su sueño o la onirización de la mujer real y efectiva, cambian súbita, drástica y cruelmente sus valencias y posiciones.

A: Quien entiende esto, comprende qué largo y sin embargo, corto

sendero se ha recorrido desde la caverna de Platón al cine. O parafraseando a Mallarmé, en un verso que, tal vez, él mismo no concibió de esa manera: "*En tanto es Él mismo la Eternidad lo cambia*".

M: Eso es. Cuando nos realizamos junto con Jeff, o nuestra realización se traduce en la admiración que sentimos por la Mujer, y en la devoción que sentimos por nuestra propia Alma, que –intuimos– es o sería capaz de tal riesgo, somos devueltos drásticamente a la realidad, al estado de caído, a lo grave, mientras nos hemos elevado por unos instantes levitando suavemente hasta rozar el ultramundo de las Ideas, caemos ahora y nuevamente hasta el centro de gravedad desde nuestra ensoñación vicaria, que ha procedido –¡otra vez!– romántica y autónomamente. Somos castigados, como Jeff, al satisfacer simultáneamente nuestra fantasía concretada en una imaginación –en *imagen–acción*–, partiendo según el conocido binario acuñado por Coleridge.

A la satisfacción plena de un postulado imaginario, le sucede la drástica colisión con su traducción mensurable en gasto numinoso. A la fantasía le golpea la puerta el recaudador de impuestos de la imaginación, que viene a cobrar su terrible tasa de interés. Hemos arrojado a nuestra polaridad biológica, que nos buscaba tanteando en la senda oscura de la especie –como las esferas platónicas, pero esferas ahora dotadas del *plus* del *libero arbitrio*–, hacia el marco enfrentado de nuestras realizaciones particulares. Nunca se verá más brutal y ejemplarmente, cómo el verdadero pecado de Onam es aquel que traba –y trata– a las criaturas reales arrojándolas al calabozo de nuestra autorrealización ideal, y cerrando la puerta con la llave matriz de la tentación prometeica y titánica.

En ese instante Jeff se vuelve Saturno, devorando a uno de sus hijos; el más preciado, ya que lo había superado yendo a un "más allá", donde se ha jugado su plena y efectiva realización en el mundo de los hechos reales, mientras al padre titánico sólo le queda intentar inútilmente no ver o taparse los oídos al contemplar realizados, objetivados, puestos frente a sí, los gestos y los sonidos que completaron en lo fáctico la más cerrada de sus fantasías. ¿No es acaso el "ideal" sádico por excelencia convertir al Otro en objeto? Si ello es así, la última Tule de tal fantasía es objetivar, poner frente a sí, a su propia polarización, a su doble absoluto-complementario representándoselo como realización virtual plena, al mismo instante en que se lo despeña por el barranco arrojándoselo hacia la fosa de los abortos.

A: Por cierto, jamás el cine había alcanzado –ni el arte en general,

podemos decir ya sin ningún rodeo– a mostrar su auténtica impropiedad visto desde un punto de vista de absolutización metafísica. Pero por y para ello, debía alcanzar plenamente el grado físico, de fisiologización más plena, concreta y objetivable. Quien se detiene en el límite preciso del Cielo, es quien de alguna manera ya lo ha alcanzado, pero no lo cuenta. A diferencia del relato mosaico, el genio hitchcockiano es aquel que ve la tierra prometida, pero que sólo puede regresar mentalmente de ella trayendo una copia a escala.

M: Copia a escala que la mayor parte de las veces se juzgará como imprecisa, o demasiado oscura, hermética, difícil, inalcanzable.

A: Y por ello mismo luego se tratará de elemental, fácil, o se intentará serializar mediante copias bastardas, imitaciones toscas y repetidas parodias. Decimos que en el momento de su realización plena y efectiva, que es también –admitámoslo– la nuestra, el Jeff-hombre cae verticalmente –entre las dos caídas físicas que sufrirá– del limbo improductivo de las realizaciones vicarias o de la fantasías ideales. Pero el dios geómetra se vuelve por ello mismo, y paralelamente, inútil; se torna un postulado inútil por inoperante. Y ese mismo "Dios" debe encarnarse, padecer física y actualmente una caída, soportar un dolor por –clave de toda su aparente paradoja– haber sido llegado a ser imaginado así por los hombres, sus propias criaturas. El sacrificio crístico es entonces una encarnación, la efectivización de un postulado ideal o imaginario que debe hacerse carne "y habitar entre nosotros", porque el Mundo y sus pompas (*i.e.* obras) lo idealiza cíclicamente tornándolo ora geómetra, ora relojero, cuando no regresándolo al *deus otiotus* o lo reduce a un algebraico postulado de la razón práctica. Todos dislates o hijas nocturnas de la mente en estado de fuga y de –imposible– autarquía.

M: Es en esa realización nocturna, entonces, cuando Jeff comprueba la ineficacia de sus "*intentos de fuga de la esfera paterna*" como dijo Kakfa. Aunque esa *comprobatio* nos está transmitida mediante el sólo despliegue de su des-esperar.

A: Pero Lisa en similar modo, trae nuevamente a un más acá, a un *aquende*, su definitiva configuración de valencia anímica activa: una vez que consigue el anillo de bodas –y poniéndoselo en su propio dedo–, se lo muestra a Jeff como la terrenal materialización de su logro y su riesgo. Fijate que allí tenemos un epítome del proceder hitchockiano, su casuística llevada al propio límite de su configuración. O la humanidad carece de sentido, no tiene remedio en su loco transcurrir de voluntad en representación, ya que desea fervientemente concretar el acto, la ceremonia que hemos visto puede

llevar a lo que ha llevado a los Thorwald; o, por el contrario es, en su libre decisión, tras la participación efectiva en el co-conocer, materia siempre y renovadamente dispuesta para una superación, para una elevación siquiera medida como un mero escalón o peldaño de aquello que lo separa, y lo sigue separando de lo meramente animal e instintivo. Al libre albedrío sólo puede suplantárselo –si se procede de buena fe intelectual– con el postulado de un biologismo desesperado.

M: O voluntad y representación, o libre albedrío.

A: Tal cual. ¿A qué otra situación también *in extremis* te hace recordar lo que hemos visto recién en *La ventana indiscreta*?

M: Creo que la más homologable desde esta perspectiva hermenéutica, es el final de *Los pájaros*. Cuando los Wayne abandonan su hogar, con una Melanie malherida y rodeados de miles de aves amenazantes, que los han atacado brutalmente. La pequeña hermana de Mitch le pregunta a éste, si puede llevar consigo a la pareja de pájaros enjaulados a los que Melanie ha llevado como "broma" hasta el pueblo de Bodega Bay. El hermano asiente. Y allí nuevamente nos preguntamos: ¿la humanidad es tan necia y sin remedio que insiste en llevar, en conservar consigo al mismo elemento que los destruye, o puede confiarse en la inocencia de esta criatura que supone, electivamente, que las cosas pueden ser diferentes, al menos con esa pareja de pájaros enjaulados que –en efecto– se han mostrado mansos e indiferentes a lo largo de todas las incursiones predatorias del resto de sus congéneres?

A: O mucho nos equivocamos, Mirón, o esa es también la más efectiva y única forma de mantener el concepto y la visión de lo trágico en el mundo contemporáneo...

M: Por mi parte, no me cabe la más mínima duda.

A: Porque a lo trágico, *lato sensu*, se lo solicita como pasatiempo erudito o adorno escoliasta, se lo lleva a un limbo inalcanzable de un helenismo adivinatorio o, por el contrario, se lo actualiza mediante el escrutinio del concepto de destino que se resolvería ahora –pero siempre fatalmente– en una invariante biológica, y hasta se lo absuelve como al destino de una libertad posible y electiva.

M: ¿Nos quedan cosas por examinar, precisamente?

A: Muchas. Y otras muchas se nos escaparán, al menos en este momento y luego podrán ser retomadas. Lo importante de una obra es tener trazado su plano general y habitar tan siquiera alguna de sus

habitaciones. Una vez aquerenciados, allí podemos seguir incursionando en el resto de su edificación y de sus instalaciones. Encontraremos entonces no sólo sótanos y altillos, sino puertas ocultas, escondrijos, pasajes secretos detrás de bibliotecas y chimeneas, y daremos importancia a exiguas hornacinas y molduras que durante años nos parecieron meros adornos, soportes, o coquetería doméstica.

M: Sigamos por nuestra casa-Hitchcock, entonces.

A: Que obviamente ya es un castillo, y poco después será una catedral. Hablábamos recién de la escena del anillo de boda. Nos detuvimos allí y valía la pena hacerlo. En el momento en que Lisa se lo pone en su propio dedo y se lo muestra a Jeff llevando sus manos a la espalda, ¿qué pasa simultáneamente?

M: Que el propio Thorwald observa ese gesto y traslada su mirada de las manos de Lisa, hasta dirigirlas a la ventana de enfrente, directamente. Viéndolo –por primera vez– a Jeff...

A: Y a nosotros.

M: Exacto. En el momento en que su visión del anillo en el dedo de Lisa, pasa hacia, y rectamente a la ventana de enfrente y a nosotros, la visión de Thorwald se constituye en mirada.

A: A ese mirar, la Mirada, es aquello mediante la cual sostenemos el resto del conocimiento, como ya argumentó San Agustín.

M: No lo recuerdo.

A: En el libro décimo de sus *Confesiones*, apunta: "*...aunque es cierto que el ver única y propiamente corresponde a los ojos, solemos usar también de esa palabra para explicar la acción de los demás sentidos, cuando los aplicamos a conocer sus propios objetos. Pero no al contrario, pues nunca decimos: oye cómo alumbra, ni oled cómo luce, ni gustad cómo brilla, ni palpad cómo resplandece, siendo así que todo esto lo llamamos ver. Porque no sólo decimos mirad cómo luce (lo cual únicamente pertenece a los ojos), sino también mirad cómo suena, mirad cómo huele, mirad cómo sabe, mirad cómo está duro. Por eso todas las sensaciones de nuestros sentidos se comprenden de una vez llamándose, como ya dije, concupiscencia de los ojos: porque todos los demás sentidos, cuando conocen o perciben algo de sus objetos, usurpan en algún modo la acción y el oficio del ver, que propia y principalmente pertenece a los ojos*".

Es a esta *Mirada*, que escribiremos así, genéricamente para separarla

de la acción del entendimiento en relación con la sensación física a la com-probación fisiológica, o que es aquello que Leibniz separará luego diferenciándolas entre simple percepción y apercepción, a ella la llamaremos así, salvo encontrar alguna otra palabra adecuada.

M: Y ahora, si te parece, pasaremos a definirla.

A: Esta *Mirada* es la primacía del ver, aquello que, en uno de sus párrafos más transparentes, Heidegger definió como "*avidez de novedades*"; "*de la que es característico no limitarse al ver, antes expresar la tendencia a un particular permitir que haga frente perceptivamente al mundo*". Y poco más adelante traduce, según su costumbre, la frase de Aristóteles tomada de su *Metafísica*, como: "*En el ser del hombre está ínsita la cura de ver*". Y luego una, más fragmentaria, de Parménides: "*El ser es lo que se muestra en el puro aprehender intuitivo y sólo este ver descubre el ser*". Comenta: "*La verdad original y genuina radica en la pura intuición. Esta tesis resulta en adelante el fundamento de la filosofía occidental*".

M: A esta mirada nosotros, por nuestra parte, la habíamos dividido en dos operaciones: el *ver* y el *mirar*, a las cuales condicionamos apodícticamente el acto de contemplar (*theoréin*) un film. Todos vemos el mismo film, mas no todos *miramos* lo, o el –en este caso– mismo film. A la recepción pasiva la llamamos el *ver*, la visión, y a la activa o más bien intelectiva, el mirar, la *mirada*. ¿Es así?

A: Perfectamente. Pero cuando el *ver* se resuelve en *mirar*, lo que consigue con ello y al producto de esa operación lo llamaremos la *Mirada* que –y allí, tomado el sendero de todas las citas antes apuntadas–, nos llevan a esta concepción de la "*avidez de novedades*" que es uno de los términos heideggerianos de suyo más transparentemente comprensibles.

M: Sin duda.

A: Ahora bien, lo que no se conoce o no se sabe tanto, o directamente nada, es de dónde tomó Heidegger tal categoría o concepto.

M: ¿No es algo de su propia invención o, como suele suceder, un heroico intento de Gaos de reconducirlo al castellano más castizo y arraigado?

A: No. *Avidez de novedades* es muy simplemente uno de los signos, o si querés, de los síntomas que en ciertos manuales o compendios del ritual de exorcismo se empleaba para describir una de las manifestaciones de la posesión demoníaca. Por ejemplo, en el

Compendio dell'arte essorcistica, publicado en Venecia en 1617, de Viadana, se menta a la *novitatum praesumptio*, como ansia, avidez, frenesí de novedades, a la cual se describe como un "*sentirse forzado, empujado a considerar un objeto detestado y en poner obstáculos a las propias intelecciones, a una falta de alegría y donde se desean cosas que en forma natural no son apetecibles*".

M: Es una muy concreta descripción del proceder de Jeff, cuando se fija en su proyección en, o mediante, Thorwald.

A: Habrás notado, Mirón, que el primer interés visual de Jeff se centraba comprensiblemente en "*Miss Torso*" y luego, siguiendo a la derecha de la pantalla (y de su visión), en su enfrente exacto, se topa con Thorwald.

M: Así es.

A: Muy simplemente que de *Torso* pasamos a *Thor-wald*. Fijate cómo las primeras sílabas de ambos nombres se encuentran; el primero de ellos mera *trouvaille*, cosa *mentale*, *creatio ex nihil* de Jeff, pero el segundo...

M: Interrumpiéndote, ¿hace Hitchcock este tipo de deslizamientos y de homofonías en otras de sus obras?

A: Por cierto. Muchas. Para darte uno perfecto. En *La sombra de una duda*, cuando Teresa Wright se pone a tararear el *leit-motiv* del vals de *La viuda alegre* para terror de su tío Charlie, que es precisamente el asesino de un trío de viudas alegres. La muchacha comenta que no puede recordar de qué canción se trata. Su tío intenta "cambiar de tema", menta el *Danubio Azul*, y finalmente tira una copa de vino. Su hermana –y madre de la joven– poco antes dice que se trata de un vals de Victor Herbert. ¿Recordás?

M: Sí.

A: Entonces, tras levantarse de la mesa, aparece por primera vez el vecino aficionado a los *puzzles* policiales que siempre cae a esa hora.

M: Hume Cronyn.

A: Exacto. ¿Te acordás de cómo se llama su personaje?

M:...

A: Herb, luego también llamado Herbie. Estos índices, señales o pautas

de homofonía de repetición gentilicia son habituales en su obra.

M: ¿Por qué?

A: Nos iríamos demasiado del tema. ¿Puedo prometer retomarlos más adelante y a su debido tiempo?

M: Acordado.

A: Decíamos que cuando Thorwald –a quien ahora conocemos incluso sonoramente más– ve el gesto de Lisa y lleva su vista hasta Jeff (y nosotros), es en ese preciso momento cuando la *Mirada* alcanza su *status* absoluto. En una suerte de per-versión, el asesino llega al "*Y entonces conoceré como soy conocido*" de la Epístola a los Corintios de San Pablo.

M: Pero con la diferencia que eso sólo será posible cuando alcancemos la vida Eterna y en relación a Dios, la bienaventuranza, y que aquí sería una suerte de befa, *stricto sensu*, de una parodia o inversión diabólica.

A: Inversión o befa que Jeff ha hecho posible, o quien realizó el primer movimiento hacia ella, y que con su cuerpo inmóvil ha completado su parte femenina –móvil y anímicamente más dispuesta–, tendiente a "ir más allá".

M: Podría decirse también que esa *mirada* de Thorwald a Jeff, y a nosotros, es la devolución de partes, la circularidad ourobórica en, o mediante la cual, éste y luego el espectador, reconoce su culpa, culpabilidad debida o movida por la acidia de Jeff, su delectación morosa tras la invasión de esferas privadas.

A: Podría decirse así. Acordate de que un rato antes establecimos que Jeff termina concretando su fantasía poniéndola en escena, tornándola imaginación. Allí, decíamos, se cumple la hasta entonces descripción un tanto críptica de la mónada de Leibniz.

M: … que carece de ventanas.

A: Eso mismo. Ya que, en ese momento, Jeff es conocido e invadido, copado hasta su mismo centro indeclinable y no intercambiable: su unicidad más absoluta. Es ese lugar la verdadera mónada. Las otras, las *simulacra* pueden permitirse el tener puertas, y sobre todo ventanas: marcos, *décors*, viñetas, perímetros, *reperáges*. Ya que sólo son bastidores y troqueles que posibilitan la libertad de elección de enmarcarse en ellos. Pero el centro anímico más inabordable, central,

último, es esa verdadera mónada que no tiene ventanas ni puertas.

M: Aunque decimos, paradójicamente entonces, que cuando Jeff concreta su fantasía en imaginación, y cuando sin más es castigado al ver maltratada su polaridad que ha jugado de apéndice en esa representación, en ese conocer estaría la invasión, la llegada a la verdadera mónada, de la cual todas las otras –ventanas, bastidores– no fueron más que tanteos exploratorios, esbozos y planos a escala.

A: Así es. Allí por su juego, por su desvío lúdico, y por todos los otros roles que hemos analizado, es alcanzado en su centro anímico absoluto, en su mónada esencial. Pero agregamos ahora que, cuando Thorwald a su vez *ve* y *mira* a Jeff y a nosotros, allí se alcanza una segunda vuelta, o giro de ese *mirar* que, al cerrarse, al completarse, constituyen aquello que se llama *Mirada*. Allí se completaría, se instalaría, se estancaría, la *avidez de novedades*. Para explicarnos un poco más –ya que el punto lo merece y cómo–, la *novitatum praseumpio* llegaría a rozar el *sanctasantórum* del ser. Es allí precisamente que Jeff (y nosotros) es conocido como venía conociendo. Y además: si el Alma apetitivamente inclinada a obligar, a llevar y a inclinar al cuerpo encadenado a lo grave y terreno, siempre a un más allá, es engañada y utilizada como mero instrumento de un intelegir lúdico-romántico, y para un ocasionalismo irresponsable, su centro, el eje de su ser –el *axis ontos*, diríamos–, es invadido; y allí sí esa paralización total, que le es devuelta con el *ver*, que se torna un mirar/nos, llevaría a lo que se conoce, especula o fantasea como entropía.

M: Pero ¿no hemos llegado ya a ese estadio, no estamos en una suerte de, o entrando a un estado de entropía generalizado, planetario casi? ¿La descripción de lo ocurrido *in fine* entre Jeff y Thorwald no es lo que, en un plano de la ya más crasa *cotidie*, sucede minuto a minuto y segundo a segundo? ¿No somos todos escrutados, mironeados, vueltos objeto, invadidos, fichados, y nosotros respondemos invadiendo a nuestra vez todo aquello que se pueda o lo que se nos deja? ¿No dejamos de vivir para reemplazarlo por el *ver*-vivir, o por ser-vistos-vivir?

A: Vuelvo a repetirte, Mirón, la desesperación es el peor pecado para quien le ha sido dado el intelegir verdadero. Pero respondo a lo tuyo: es cuando desesperemos totalmente, todos y cada uno; cuando no haya un solo hombre en la tierra que pueda comprender y resistir/se a esta invasión absoluta hasta el centro verdadero de su única y exclusiva mónada, allí sí, será la entropía universal. El fin.

M: ¿El cine no ha ocupado un lugar, no ha jugado un rol particular y

señaladamente peliagudo al respecto?

A: Por cierto que sí.

M: ¿Y no creés, Ángel, que en ese acercarse, y en ese incursionar, en ese *ricercar*, como nos gusta llamar al propio cine, se expuso a un deterioro de sus capacidades, a un expolio de sus virtudes, a un malbaratamiento de sus dones, al tener que hacer o tomar contacto con zonas numinosas extremas, al tener que incursionar y hasta explorar pioneramente zonas psíquicas abstrusas, deformes o deformadas por la barata generalizada, y así como esos chamanes, o gurús, como tantos sacerdotes son contaminados en su nexo psíquico anímico, no creés, digo, de la misma forma, que el cine puede en alguno o varios puntos de su periferia, y hasta de su núcleo, haber sido tomado, y que en esa inevitable *contaminatio* corra el riesgo definitivo de su eclipse, bastardeo y lisa y llana desaparición?

A: Son varias preguntas, Mirón, preguntas que son también afirmaciones de tu parte. Así es muy difícil contra argumentar, porque ya se ha puesto o, metido de matute –esto dicho sin ofensa alguna–, mercancía dudosa o cuanto más adulterada en su peso, medida y valor. Que no son precisamente aquello que se cotiza en el así llamado “mercado” y que, como recordarás, son las galerías exteriores del Templo en donde medran los mercachifles y los cambistas.

Hay en vos, Mirón, como una capacidad, más bien una tendencia a lo lunar, una cualidad melancólica de *Pierrot*. Supuesto sin más el carácter selenita de nuestro Pedrito o del *Petrushka* ruso, hay como una inclinación por tu parte, un tender al lado oscuro o meridiano de las cosas. No oculto por mi parte que las cosas han llegado en el mundo y hasta nuestra vecindad (miro ahora esta calle cortada, la plaza, los paraísos y eucaliptos, oigo el gorjear de nuestros gorriones y zorzales mientras lo voy diciendo) a un grado de materialización, de solidificación, de vertiginosa y acelerada caída final, que no puedo, no sólo negarte, sino parcializar o poner lítota a tus pesares.

Es cierto. Todo tiende a lo oscuro, y somos más que nunca objeto de experimentos variados, constantes y grotescamente, gruesamente, ridículos. El estado de cosas alcanza ya el propio grado de –literalmente– delirio; es decir quién ha perdido el *lirium*, el surco, el sendero trazado por las manos de cientos y miles de sus antepasados, y que le han dado, como sello de heredad y custodia, la llave del lenguaje. Y si esta clave se halla enmohecida, oxidada por el verme de la vulgaridad, y por el orín de la rutina o del hábito acídico de la literalidad que a todo roe y herrumbra, es seguro que cuando las

palabras sólo sean –y tal vez ya estemos a punto de ello–, sean o regresen, cabe mejor decir, al estado de indicaciones guturales u onomatopéyicas de las cuales alguna vez despuntaron vuelo vertical hacia el empíreo de los arquetipos; si en ese regreso, que es caída y no *ricorso*, no apuntalamos nuestra ruinas –parafraseando a Eliot– con la contemplación, siquiera contaminada de las construcciones de las que todavía es capaz el hombre y su representante ejemplar en la especie, el genio, entonces nuestra entrega y nuestro declive será sólo un pasivo derrumbarse o diluirse hacia el lodo indiferenciado de lo laxo y fluido; a un *panta rei* que ya sabemos inútil e inoperante.

Pero yendo más a las cosas, al meollo, sí, te respondo que sí y sin más, a tu inquietud de si el cine no arriesgó el ser contaminado, invadido, por las mismas zonas que hasta su aparecer operante fueron inexploradas y cuyas miasmas y larvas se prendieron a su despliegue como abrojos al pelo, la ropa y el calzado. ¡Cómo no admitirlo! Pero eso es su cualificación de arriesgo resignado, su *sacrum facere*, su hacer lo sagrado: su sacrificio. Y si el intelecto, o parte de él, debe ser sacrificado, azotado, con el silicio de este proceder, de este verdadero *intelectum sacrifitium*, con este sacro-hacer que en su operar no puede más que chocar contra las fuerzas de lo oscuro y de la negatividad, ¿no te parece que llegado a donde está, no puede detenerse aunque lo rodeen la copia, la serialización, el bastardeo y la propia parodia?

M: Dicho así, sin más.

A: ¿Y no te parece también, Mirón, que tenemos de esto que decimos un ejemplo, cuando en *El exorcista* el padre Karras la emprende a golpes boxísticos con el propio demonio que lo espera “en guardia” en su rincón mugriento, ya que el exorcista padre Merrin yace “vencido” –mejor dicho su corporalidad biológica yace inerte, exangüe? ¿Allí en el proceder de aquél, que es riesgo y baza, que es limitarse a llegar al límite para allí pedir ser contra donada la posesión, y una vez tomada para sí la pestilencia y con los ojos monstruosamente desencajados, arrojarse al vacío de ese Calvario escalonado, que allí se es conducido paradójicamente hasta donde se afirma la Absolución?

M: Es cierto, es mejor completar el círculo, que es nuestro *ricercar*, el ir de menor a mayor, hasta buscar los trazos y el trazado de nuestra heredad, ese espiralado recorrer desde un centro de particularidad anímica, única e intransferible, hacia los límites de nuestra conciencia y de nuestra comprensión. Más allá hay fieras o habitan la Gracia y la Providencia.

A: Continuemos entonces en nuestro *ricercar*.

M: Volvamos al anillo de bodas de la señora Thorwald que Lisa toma para sí y pone en su dedo. Allí podría decirse precisamente que un círculo se cierra.

A: Por cierto. Allí se cierra el círculo de lo que podríamos llamar el circuito de la *mirada*. Pero y ya que estamos sigamos o recorramos al film, en busca de otras señales –índices– de figuras redondas y circulares como el anillo de bodas.

M: Tenemos los lentes binoculares y, poco después, el teleobjetivo de Jeff. Luego la colilla del cigarrillo de Thorwald encendida, cuando pita en la oscuridad, mientras todos los demás –Jeff y Lisa incluidos– se asoman a sus ventanas y balcones, ante el descubrimiento del perro muerto. Finalmente, según creo, los estallidos o viñetas viradas en un color amarillo, cuando Jeff dispara por cuatro veces su *flash* contra, y sobre, los ojos de Thorwald, que se despliegan a nuestros ojos como una circunferencia que se dilata hasta tomar, o alcanzar, toda la superficie de la pantalla.

A: Hay círculos o formas circulares aleatorias o que virtual u ocasionalmente se actualizan como figuras de composición. El dicho triángulo amoroso, estirado y sobado hasta el cansancio por los propios franceses, no es más que la traducción geométrica de una situación agónica literalmente triangular. De allí tenemos el triángulo, precisamente, como figura matriz o regente de *La soga*, expuesta *in extremis*, dicho doblemente, exactamente en la toma final.

M: Sí. Rupert (nuevamente James Stewart por cierto) de espaldas a nosotros forma el vértice superior. A su costado, y el nuestro –izquierdo– el pianista que regresa o se apoya en su instrumento; a su derecha Brandon. Se oyen sirenas… Sí, allí tenemos el triángulo que no se ha querido ver durante todo el film, y mediante toda una serie intercambiable de triángulos parciales, se ha querido desviar, ocultar o disfrazar. *In fine*, el triángulo es aquel compuesto por Rupert, el profesor, y sus dos *alumni* ejemplares o mimados, amantes entre sí, que le han hecho, o creían hacerle, los deberes, o como se dice ominosamente ahora: la tarea para el hogar. Cosa que en nuestro idioma y países llamábamos “deberes”, y que vía ese lugar donde se desarrolla *La soga* (y una gran, enorme parte del cine que admiramos y amamos) se pasó a traducir traída del *homework* norteamericano.

A: Espero que en ese traer, en esa traducción, no se haya traído parte de lo que este implica como “tarea para el hogar”.

M: Me temo que sí. Algo se trajo con esa traducción traidora.

A: Yo también lo temo. Bueno entonces en *La soga* tenemos la figura matriz del triángulo. Volvamos a nuestro círculo o figura circular en *La ventana indiscreta*.

M: Volvamos. Aunque sigo sin alcanzar a recordar, o tan siquiera ver, figuras tales, salvo las ya mencionadas.

A: Pensemos, por ejemplo, en la socorrida expresión "círculo privado" que incluso hemos empleado extendiéndola corporalmente a su correspondiente esfera. Decíamos que, en un punto, Lisa se instala o invade definitivamente la celda de Jeff, cuando ya ha comprado su película o su constructo mental.

Y habíamos, o nos habíamos ayudado para ello, en su correlación personal mediante...

M: … el policía amigo de Jeff –llamado irónicamente Doyle–, obviamente un positivista completo y cerrado. Supongo que éste es, o mediante éste es que Hitchcock en ese momento simboliza..., a ver si lo puedo poner en claro: la definitiva consolidación de Lisa en la esfera privada en cuanto lugar, habitación, domicilio de Jeff, y el comienzo, por cierto, de la despolarización hacia una convergencia o *compósitum* nupcial. Por eso el policía, además del uso irónico, del elemento de la ropa "íntima" que Lisa ha dejado sobre la mesa, y que Doyle pispea intermitentemente, es expulsado de allí cuando la unidad en lo físico-topológico entre Jeff y Lisa ha alcanzado su primera *configuratio*.

A: ¿Cómo hace Hitchcock para poner o mandar poner fuera de lugar a Doyle del binomio Lisa-Jeff?

M: Con la copa de brandy que Doyle se echa encima al beberla, y entonces vemos que se retira al encontrarse "fuera de lugar".

A: ¿No tenemos allí una figura circular o una doble utilización de la circularidad? Contemos: las copas de *brandy*, circulares, perfectamente semiesféricas; luego el girar como se hace "acostumbradamente" con esas copas conteniendo *brandy*. Y finalmente, con la primera y la segunda sumadas, llegamos u obtenemos la *configuratio* mayor o círculo completo. Los tres se ponen –mientras siguen haciendo girar sin parar sus tres copas respectivas– en "círculo", hasta que este es borrado cuando –como bien señalabas– Doyle se echa el contenido de su copa encima. Fijémonos que allí, Lisa está situada en la espalda de la silla de Jeff, totalmente plegada a su ámbito, a su territorialidad. Hitchcock mediante un corte –casi un plano general, cuando Doyle

abandona el departamento–, marca –o en-marca– esa situación de corte o de homogeneización y heterogeneización correspondientes al mostrarnos de cuerpo entero, en plano general, a ambos juntos y al intruso-policía-positivista yéndose. El círculo al borrarse o destruirse se reconfigura en binomio y en línea recta.

M: Ahora veamos otros círculos o esferas. Ya que la del *brandy* y su circular de copas y de temperaturas, me había pasado inadvertido en cuanto a su carácter de símbolo.

A: Tenemos la mención anterior del anillo de bodas por parte de Stella, cuando Lisa le pregunta si lo dejaría o se lo sacaría por alguna razón. Luego el círculo hueco en el centro del bloque de piedra que talla abstractamente la escultora.

M: Un círculo y un hueco circular perfecto. Ya que estamos: ¿qué es también la escultora, a quien siempre dejamos de costado?

A: Muy simple, Mirón. La escultora es la falsa artista, la contraparte del músico, a quien el propio Hitchcock le da cuerda a su reloj. La escultora abstracta es la que pergeña meras alegorías. Cuando el hombre del hielo –¿te acordás de que era un doble coral de Stella?– le pregunta qué quiere decir, *id est*, cómo se llama la escultura que está haciendo, ella responde como quien lo hace a algo evidente: "*El hambre*". Con lo cual nuestra farsante no sólo es una alegorista, sino que elige para titular sus mamarrachos un ítem social-sentimental recurrente para justificar tales naderías.

M: Y por eso, intuyo, es que *in fine* la vemos que está totalmente dormida en su reposera.

A: Tenemos, fuera de campo, "la caja de sombreros" que le mencionan a Stella hacia el final, luego que Thorwald ha confesado su crimen, y que era aquello que estaba o estuvo un tiempo enterrado en el cantero del jardín, donde el perro –a quien luego se mata–, se dirigía para husmear. Y que Doyle finalmente despierto –¡y tarde!–, le pregunta a Stella si quiere conocer el "contenido". A lo cual esta –una vez regresada a su sentido común coral–, se rehúsa taxativamente.

M: ¿Nos queda algún círculo, circularidad, redondez, esfera que *ricercar*?

A: En rigor ahora, mi querido Mirón, deberíamos ocuparnos más bien de *ricerchiar*.

M: ¿Cómo así?

A: Claro está. Una vez terminado, o por lo menos agotado en gran parte el *ricercar*, el volver a trazar círculos concéntricos en relación con un centro o punto de partida, para así abarcar más espacio en busca de huellas, así como en la cacería con perros lebreles los romanos cercaban o creaban un *circus* que se iba desplegando y ampliando a medida en que el perro olfateaba un relente de la presa, o encontraba la primera huella del animal a cazar. Pero como creo que ya hemos más que cazado, e *in abundantia*, y extendernos fuera de nuestro círculo, sería desmesura y prodigalidad inerte, creo que tras el *ricercar* tenemos que pasar a nuestro *ricerchiar*, volver a cercar, cobijar nuestro círculo mediante el redondel visible de una cerca que lo rodee.

M: ¿Y qué haremos para eso?

A: Lo primero, lo primordial, es ordenar, una vez hecho y levantado el *ricerchio*, aquello que ha quedado, lo que se ha conseguido, lo que se encuentra dentro de nuestro *circus* y de nuestro circular. Veamos entonces los elementos de *La ventana indiscreta* que hemos abarcado, circulado y ahora –finalmente– cercado.

Sinopsis

Faretta enseñó a ver y entender a Hitchcock a varias generaciones. Sin embargo, esta afirmación no se agota en el hombre y su obra. Hace casi 40 años, en el editorial del mítico número de *El amigo americano*, Faretta dedicó la revista al autor de *Vértigo*, quien acababa de morir, porque “absolutamente todo lo que se diga en sus páginas tiene que ver con él”: así, Hitchcock es el cine, y el cine es Hitchcock. Este libro, fundamental e imprescindible, viene a confirmar la lección de ambos maestros.

Marcelo Zapata

Notas

1. Literalmente “hechizado” o “hechizada”. Pero también “encadenado” –*bound*– “al decir” –*spell*–. Puesto que el hechizo implica la repetición de una expresión, frase o palabra con la que se “encadena” a quien se dirige tal operación de magia negra.

Estas no son contaminaciones ni tampoco, estrictamente hablando, métodos carnavalescos. Se trata de hondamientos semánticos y prácticas de una auténtica hermenéutica buscando las huellas y hasta los pasos perdidos en que determinadas palabras y expresiones, o palabras dobles tuvieran en su acuñación un habitual origen y significado simbólico-ritual o mitopoético. Tal la verdadera hermenéutica y toda re- o de- construcción filosófica, y no el andar bobeando absurdamente con los fonemas cuando no se entiende para nada qué es aquello que se busca, y cuando el método empleado es precisamente aquel que ha contribuido a tapar o a desfigurar aquello que se busca.

Sería como un detective o pesquisa cuya lupa o método haya sido el empleado para cometer el crimen, y que el investigador siguiera neciamente empleando las herramientas que han llevado a embutir a ese esqueleto en el armario, o –mejor dicho– a robar esa carta, a meter ese manuscrito en una botella y hasta a emparedar vivo a alguien tras una fiesta de disfraces. Metáforas todas con las que Poe advertía una vez más sobre las tantas desfiguraciones que se llevarían a cabo.

2. Este inscribir materialmente la crítica al arte y método que se practica en la propia obra en curso de realización, sólo es posible en el concepto del cine. No sólo es impensable a un Ibsen poniendo en duda su función de dramaturgo “social” sino que tampoco facilita el abandono del arte à la Rimbaud, ni refugiarse en murrias privadas vueltos trances místicos. De allí también el carácter absolutamente decisionista del cine.

3. “*Sparks*” se llama en *slang*, al que se ocupa de radiocomunicaciones. Siendo literalmente “chispa eléctrica” y “factor activador” y figuradamente un “galán”, un “pretendiente” y un “cortejador”. Véase si ese personaje habrá de cumplir estas funciones literales y figuradas en el desarrollo del film.

4. En el *Stork Club* se desarrollará parte de la diégesis de un film siguiente de Hitchcock, *El hombre equivocado*. Siendo que "*stork*" es cigüeña en inglés y "*crane*" es el nombre para la grulla, aunque siendo zoológicamente aves de diferentes especies su similitud heráldica es más que evidente. Así como forman parte del mismo tronco y familia heráldica la ibis y la garza. Para esto véase el fundamental *Bestiario de Cristo* de Charbonneau Lassay.

5. Esta binariedad es fundamental del concepto del cine y de su operar que parece descender del "o esto o aquello" de Kierkegaard.

6. Fijémonos siquiera al pasar el empleo de la reconversión de lo que hemos llamado símbolos crísticos en la diégesis de un film como *Lifeboat*. El próximo sacrificio de un hombre que encuentra a sus compañeros dormidos; la prohibición de tomar, comer –o, como en este caso, beber– algo y la desobediencia a esta orden... El desentenderse de alguien, un semejante al que se deja morir y al que hasta directamente se mata.

7. En alemán, voluntad es "*Wille*".

8. Una vez más, la convergencia crística es resuelta de manera magistral. Hasta se aclara dramáticamente y sin abandonar la transparencia de la primera historia –haciendo que el marino Stanley lo comunique a Alice, la mujer ajena al mar– que un pez "nos dará al mismo tiempo comida y bebida". Además de que deben, al actuar por segunda vez en comunión –la anterior fue la de las manos juntas para sostener la flama–, darse a la tarea de ser pescadores para mantener a la tripulación de la barca.

9. Rápidamente lápiz y papel en mano se pone a implementar una "contabilidad racional" weberiana, reproduciendo el momento originario del calvinismo vuelto capitalismo liberal.

10. Sería quizás desviarnos demasiado de nuestro tema el apuntar cómo en la obra de Hitchcock aparece siempre este nexo simbólico-biográfico con su propia vida y desde luego su relación entre la Inglaterra natal y su obra norteamericana. Aquí vemos sencillamente cómo debe romperse –y en medio de la guerra– con esta relación adúltera que se desarrolla en Londres. Más claramente esto puede observarse en *Marnie* donde se nos mostrará hasta por el absurdo –y que no entendiera su propia guionista– a esa Inglaterra mental petrificada en cierto recuerdo y que dejara atrás. Con sus cacerías de zorro, sus casas solariegas y sus padres embutidos en chalecos de cuero de tonos brillantes, donde todo parece *tweed*, *turf*, hiedra, y

desde luego que hipocresía. Aquí también se practican varios cortes, Mark destruyendo los objetos precolombinos coleccionados por su mujer y Marnie sacrificando a su amado caballo "Forio" todavía vestida del traje empleado en la cacería de zorros. Cacería de la que ha huido cambiando de rumbo. Al hacerlo hiere mortalmente a su Forio, su "*foros*", su portador. Veamos aquí como la biografía más íntima, la situación dramática exclusiva del film en marcha, y la simbólica más universal y metafísica son operadas de consuno por este autor habitualmente magistral. Los cuatro sentidos de Dante tal vez puedan ser entendidos contemporáneamente como el privativo-económico, el civil-social y político, el religioso confesional –de tenerse– y el universal metafísico-simbólico.

11. Claro está que Connie emplea aquí, o recurre, además del *role-playing* en relación con Alice, a confesar/se su relación mundana con los hombres. Este lado cínico de la confesión o del arribo a la sabiduría pareciera anunciar el momento o "migaja filosófica" de Norman Bates en *Psycho* con su "Todos nacemos en nuestra propia trampa".

12. Aquí nos encontramos con otro eje temático o de construcción de la obra de Hitchcock. El oficio, lo oficioso, la afición y el *hobby*. El tiempo libre para este autor es terrible y temible por las condiciones de la propia movilización total que implica un empleo absoluto del tiempo para la producción. Pero que incluso hace que todo el ocio clásico, así como el pasatiempo y todo lo lúdico anterior, al volverse *hobby*, se vuelvan también caldo de cultivo para las peores aberraciones, así como incitaciones a caer en las peores trampas posibles. El *hobby* aquí enlazaría con la corrupción del intelecto y con la acidia de la teología clásica.

13. Desde un punto de vista teológico católico afirma Romano Guardini: "*Mais après que la révélation a accompli cette première tâche, cette tâche fondamentale, elle en remplit une seconde: elle montre comment les vérités que renferme le mythe peuvent être incorporées à l' existence du croyant, car elle aussi appartiennent à Dieu*".

14. Habría que señalar lo que hemos llamado "*fuera de campo semántico*", que tiene y mantiene cada idioma. Aquí el "*to play*" es tanto la acción de tocar el piano –actividad de Phillip a quien veremos "practicar/ensayar"–, como la de ejecutar una acción y también la de jugar, no sólo como *ludus* sino como *histrio*, interpretar un rol.

15. Recuérdese el plano medio de la mano de Norman Bates oscilando entre tres redondeles numerados 1-2-3 "colgados" del tablero de

entrada al motel en *Psycho*.

16. Saltaremos aquí, para comodidad del lector, los usos habituales, como meros índices de las manos: encender cigarrillos, saludarse, servir copas y platos, abrir y cerrar picaportes, etc. Claro que serán los usos no tan habituales los que harán volver a aquellos otros habituales "extraños". Hágase la prueba con este y otros tantos films una vez comprendido el concepto del principio de simetría.

17. El nombre Magdalena –Madeleine, Maddalena, Malén, Malena–, proviene del hebreo "*Migda-El*" "torre". Por cierto la doble nunciatura Madeleine-Judith, refiere a una doble relación con dos personajes de alguna manera simétricos, o que cumplen "funciones" simétricas en la Biblia; una en el Antiguo y otra en el Nuevo Testamento. Dos mujeres entregadas a la prostitución, aunque en diverso modo. Judith que simula serlo para matar a Holofernes y así salvar a su pueblo. Magdalena, antigua meretriz que Jesucristo perdona y a la que vuelve una de sus seguidoras. Tenemos aquí un fascinante eje vertical simbólico que también es un fuera de campo semántico. Puesto que la verticalidad que rige a todo el film como leit motiv y correlato objetivo, adquiere aquí una relación precisa sobre la tripartición de la Ciudad en *Vértigo*. Como ya hemos visto. Todo el film desde su prólogo hasta su exacto final, es un itinerario pautado por la figura de la vertical. También tenemos la pequeña escalera, en el *studio* de Midge. La sumersión en el mar. Desde luego la escalera de la Misión San Juan Bautista. A seguir…

18. Este "*Sempervirens*" latino, puede llamar a confusión en su segundo término.
"*Semper*" es "siempre", "por siempre". Pero en cuanto a "*virens*" debe tenerse en cuenta que es a un tiempo "vivo" y "verde" en sentido de "florecido"; lo que luego pasa al inglés como "*evergreen*". El verde es, junto con el rojo y el lila-lavanda, y sus variantes cromáticas, los tres colores regentes de *Vértigo*. También "*virens*" como adjetivo, es "vigoroso". De "*vir*", hombre, masculino, y siguiendo el origen indoeuropeo, del "sánscrito" como del avéstico, "*vira*"; tanto hombre como guerrero. Detentador de la segunda función. Cuyo pecado –cf. Dumèzil– es el exceso de fuerza; el hacer una de más; cosa que el desdichado, cuanto necio de Scottie llevará a cabo *in fine*.

19. El bastón forma "el tercer pie" de la adivinanza que la esfinge le plantea a Edipo, sobre el animal que por la noche camina en tres patas. Este acto y personajes son, es sabido, el *motto* de todo el recorrido de lo enigmático hasta llegar a la figura del detective. Por cierto "Edipo" deviene etimológicamente de pie o talón hinchado,

rengo o que produce renguera; tal Rupert (el mismo James Stewart) en La soga.

20. Tema a desarrollar en otro momento.

21. Es fundamental que sea aquí una bahía ("*bay*"), puesto que una bahía "es una entrada de un mar, océano o lago rodeada por tierra, excepto por una apertura que suele ser más ancha que el resto de la penetración en tierra adentro. Se trata de una concavidad en la línea costera formada generalmente por la erosión y los movimientos del mar o del lago". Esto, como se verá, es algo esencial para la simbólica del nacimiento.

22. Aquí "*little*" actúa también en sentido de "breve".

23. Hitchcock siempre ha sido extremadamente pudoroso y hermético –tal vez sea lo mismo– en sus referencias a lo inglés e Inglaterra en su etapa en Hollywood. Aquí, en este corte de tronco en espiral es más que notorio. Se ven señaladas espiraladamente las siguientes fechas y hechos. "La carta magna. Hastings. Descubrimiento de América. Independencia norteamericana". La sección espiralada parece narrar el doble vínculo de la propia biografía hitchcockiana. Intentaremos en otro ensayo marcar algunas de estas referencias del doble vínculo Inglaterra-América diseminado en las puestas de sus films.

24. N. B. En rigor Hipnos es el padre de Oniros, quien a su vez tiene tres hijos. Morfeo, Fobétor y Fantaso. De los tres, el primero es aquel que provoca o produce los sueños (dreams) con figuras humanas. De allí deriva "morfé", figura en general. Los otros dos provocan sueños con figuras animales: Fóbetor, de allí fobos, miedo, terror; o inanimadas, de allí el fantaso-fantasía.

25. Véase S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*. Hay traducción castellana. Pre-textos, Valencia, 2010.

26. La doble "t" de Carlotta, no refiere a su uso habitual en castellano, sino que es una marca, tanto del mitologema del doble y de lo doble de todo el film, como en un mimético bajo, la poca continuidad histórica-cultural de lo hispánico y latino en este San Francisco calvinista, ya en camino hacia "el capitalismo de oficinas", al decir de Max Weber.

27. N.B. Aquí tal nombre sirve para la contigüidad nominativa de resonancias célticas, y reforzar el elemento artúrico; así como para relacionar esto con la befa de Elster como co-creador perverso. Puesto que "Kit-Trick" es un "conjunto", un "paquete de trucos...".

28. Aquí una aclaración fundamental. Con el paso del tiempo y las transliteraciones, *eskaton* y *esjaton* se fueron separando pensándose que eran términos diferentes y que el primero atendía a lo metafísico y el segundo a los excrementos del ser humano. Incluso alguien tan estimable, también como helenista –nos referimos al padre Leonardo Castellani–, en su *Apocalipsis* cae en este error, cuando se toma a la filología como ciencia exacta directamente relacionada con la tradicional. Sólo la ciencia simbólica, o dato tradicional puede solucionarlo. Al entender la fundamental propiedad del símbolo, que es una polaridad. Así que los fines últimos tienen su significado alto, como metafísica, y bajo, fines últimos como los excrementos humanos. Son lo último en sentido polar y vertical. De paso otro error que comete Castellani en el mismo lugar, es homologar la escatología baja como pornografía, siendo que sólo atiende, en todo caso, a lo obsceno, y que no es lo mismo. Por cierto el término escatología fue acuñado en el siglo diecisiete por el teólogo luterano Abraham Cal. Lo cual puede haber dado lugar a las confusiones anteriores, no por el griego que manejaba, precisamente, sino por el valor simbólico de la acuñación de términos tomados del griego. Cuyos términos, como en todas las lenguas tradicionales, son simbólicos antes que fónicos ¡y menos arbitrarios! Daré un ejemplo personal que acabo de acuñar para un estudio en marcha, el término "ginecofobia"; sí, lo acabo de acuñar para poner en palabras lo que ya existe simbólicamente. Lamento no poder extenderme aquí más sobre este tema.

29. Concepto acuñado por Giambattista Vico para denominar a los también conocidos como arquetipos.

30. Debe ya arrojarse al limbo de las cosas inútiles el que Rimbaud inventara al azar el color de las vocales, y no que recurriera a fuentes esotéricas como los libros que pedía al bibliotecario de Charleville, quien mostraba un ostensible fastidio por los extraños libros y tratados que pedía el adolescente, y a quien éste dedicara luego un poema que es una invectiva contra el desidioso. *Les Assis*, "Los sentados".

31. Por cierto tenemos un uso simbólico similar de ambas Venus en *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal.

32. De este símbolo del ciclo artúrico –así como de otros– trataremos más adelante en un próximo ensayo.

33. Si hubiera que probar a estas alturas, frente a un seguro tribunal inexistente, el genio absoluto de Hitchcock, creo que nos bastaría argumentar esta capacidad desmesurada y siempre equilibrada de trasladar esta falta, esta carencia, este algo tachado, inexistente o

inventado ("Madeleine", la señora Bates, George Kaplan, la propia Rebecca), como una suerte de paliativo, de reemplazo hipostático de alguna falta expresiva. Así el mirar-imaginar aparece siempre como excrecencia parásita de la incapacidad de expresarse verbalmente; sea por timidez, tartamudez, caída en los lugares comunes, *et al*. Así la mirada parece, o se nos aparece a la vez como proyectiva falsaria, como completud problemática, o directamente como fuente de todo mal y conocimiento.

34. "*Deus sive natura*" es una frase de Spinoza que resume su pensamiento. Se traduce generalmente como "Dios o la naturaleza", lo cual lleva a confusiones. Lo mejor sería: "Dios, también conocido como Naturaleza", que resume lo que se conoce como panteísmo. Un ateísmo simplificado para burgueses en ascenso de la propia Holanda. Ya que también –y como ya se ha demostrado *in abundantia*– es Spinoza y no Hobbes el que creara el liberalismo político. Mejor dicho, el que justificara por escrito este liberalismo, quien contribuyera a difundir una "atmósfera mental" que justificara lo que ya se estaba produciendo en los hechos como "acumulación originaria".

35. Llamamos a estas formas de expresión "crísticas", porque figuran o configuran en modo desplazado, los episodios evangélicos. Puesto que el uso literal, ilustrativo, sería no sólo un error estético sino una simple y llana impostura teológica. Hitchcock no es el primero, pero sí –y una vez más– quien ha extremado esta posibilidad expresiva y simbólica del concepto del cine.

Podría definirse aquí a la expresión y a lo expresivo como la intencionalidad dramática de una obra, y a la simbólica como a la elección, empleo y organización de la materia prima de tal expresión.

36. Lila, es decir: lis, azucena, lirio; flor simbólica de resurrección. Así el verso del comienzo de la "Tierra Baldía" de Eliot: "Criando lilas de la tierra muerta".

37. Las referencias abundan desde el Plutarco de *Isis y Osiris* hasta el propio *Libro egipcio de los muertos* y, más "lejanamente", el *Bardo-Todol* o *Libro tibetano de los muertos*. Véase Mircea Eliade, passim.

38. *Comportamiento social y humano (*1935) Trad. Cast. Plaza y Janés, 1972.

39. "Por los sueños, buscando mis recuerdos que son (…) bajo el hielo de tu hueco profundo. (…) Pero ¡horror!, ciertas noches, en tu severa fuente ¡Conocí de mi extenso sueño la desnudez!"

40. “*Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.*”

41. Cabe recordar que este artificio expuesto fuera también practicado concientemente por las últimas obras de los maestros clásicos. Ford (*The Man who Shot Liberty Valance, Siete mujeres*), Hawks (*Red 7000, El deporte favorito del hombre*); Minnelli (*El romance del padre de Eddie, Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, la propia *En un día claro se ve hasta siempre* –en su vertiente musical–). Todos aquí pasan a un costado el lado de artificio técnico (sea color, danza, exteriores, incluso “complejidad de caracteres”…) para exhibir la truca.

Antes que la manera se torne *maniera*, este clasicismo extremo se vuelve y hasta se confiesa como auténticamente clásico. Este artificio expuesto es también manifiesto en literatura, el pasaje del Borges de “El Aleph” al de “El informe de Brodie”, o en música: las obras breves del último Stravinski, por ejemplo, es tomado contemporáneamente a su recepción como vejez, cansancio, fatiga, et al. Así las últimas pinturas de Velázquez que, al decir de Elie Faure, “*no pintan ya cosas sino el vacío entre las cosas…*”

42. En *Vértigo*, la falsa Madeleine al ser des-cubierta y dudar en hacer las valijas y escapar, se la ve cargar un vestido color lavanda, sobre el que lleva puesto de color verde. Allí se forma un emblema desplazado de la lavanda y de su flor característica.

43. Para continuar con las relaciones Hitchcock-Chesterton, es fácil comprobar aquí mediante este simil, a los que pueden sumarse varios otros, cómo los mundos, en cuanto a trama, son bastante similares en ambos. Pero Chesterton es un inglés converso que ve, o que, se impone ver todo lo angelical del catolicismo, mientras que el viejo católico que es Hitchcock no se hace muchas ilusiones o no atenúa la maldad y perversidad de un mundo que ha perdido su eje.

G.K.Chesterton tiene la alegría del recién converso que entra en un mundo poblado de símbolos y de imágenes; Hitchcock ya las sabe y conoce, y no es que dude de su eficacia pero teme su vulgarización o estandarización…

44. Desde luego, este solitario intérprete de los platillos (“*cymbals*”) al que la cámara se acerca lentamente al final de los *credits*, hace *pendant* con Balestrero y su contrabajo. Esa lateralidad, ese instrumento menor, bajo continuo o fondo, es como el propio correlato de ambos films –uno basado en un *fait divers*– como de

buena parte de la obra
hitchcockiana. El personaje lateral, al margen, menor, oscuro, no solista que pasa a ser instrumento principal de una partitura desconocida que debe ejecutar y hasta improvisar... De nuevo la interpretación de un rol desconocido con una partitura o guión ajenos.

45. Luego de un tiempo más que considerable de aparecer este tema en nuestros escritos y seminarios, es bueno subrayar esto. Que cuando nos referimos polémicamente al así llamado "mundo protestante" en relación con el catolicismo, lo hacemos en relación a este en sentido de perspectiva histórica de acuerdo a las obras y hechos analizados y ensayados aquí.

Hoy, y desde hace algunas décadas, el mundo católico no se corresponde con esos valores ni símbolos y ni siquiera con ese *ethos*; aun en el sentido más elementalmente social y cotidiano. Si al protestantismo se le prohibió protestar en sus países de orígenes, una vez vuelto coartada para la introducción del capitalismo liberal y la revolución industrial, tornándoselo vía la denominación de "evangelismo" mero opio del pueblo, el catolicismo fue permeado lentamente por esta mentalidad y representación ya "evangélicas", sobre todo imitadas de los países anglosajones.

Así, a la liquidación de sus activos litúrgicos, simbólicos y plásticos, se le sumó en pocos años, una moral práctica hecha o centrada exclusivamente en mantener el círculo familiar sexual de clase media, con un conformismo chato, centrado en lo interno endogámico y cerrándose a cal y canto en todo lo histórico, y hasta en el mismo prójimo que se le volvió ajeno. Así la propia homilía vuelta charla terapéutica, el canto coral vuelto cantito secularizado y entregado a los peores ripios, como la eliminación de toda ritualidad sacra, de toda "fanidad" y de todo misterio. A todo ello se lo quiso, por ejemplo, reemplazar con un saludito en la misa con los vecinos de banco para luego sugerírseles que lo mejor era encerrarse en un seudo conservadurismo doméstico, haciendo la vista gorda a todos los cambios efectuados en la sexualidad práctica, sobre todo en cuanto a la mujer. Desde el control de la natalidad que pasó de la prohibición sin beneficio de inventario alguno, a la indiferencia, pero siempre mantenido casi como dogma irreversible, a ignorar –salvo con algún discursito vacuo– las variantes sexuales que comenzaron a desbordar la vida cotidiana y la de los medios de representación, optándose por mirar a un costado.

Se hizo así del catolicismo una vía de escape dominguera para cierta

pequeña burguesía que se cree o le hacen creer portadora de valores tradicionales cuando no son ni una cosa ni la otra. En paralelo, se volvió asistencia social para pobres e emigrantes sin ningún tipo de sostén de administración de lo sagrado. Así fue represivo y no conservador para las pequeñas burguesías y asistencialista para los pobres. Licuó todos sus activos en sendas retóricas vacías cuando la gran burguesía vuelta ahora "nuevo poder" y última fase de la movilización total, le quitó todo sostén y le declaró sin cortapisas que ya no la necesitaba más, ni siquiera como museo. De la misma forma que declaró a la cultura cosa del pasado. Salvo que fuera sostenedora con su vacuidad del nihilismo suicida, o mediante la producción de diferencias tecnificadas, con la coartada de ser sostenedora y garante de todos tipo de libertades. Libertades que se multiplican sin meta alguna ni objetivo a la vista. Más aún, esta última etapa lo que hace es borrar ya no el punto de partida y alfa de la vida sino toda meta y Omega.

46. Aquí puede hablarse tanto del ciclo artúrico o de *la Matiere de Bretagne*, como generalmente se denomina, así como de "leyenda". Desde luego teniendo presente nuestra definición, que leyenda es aquello que lee el mito y hasta el mitologema, así como su ciclo cuenta con versiones escritas tempranas, aunque anónimas, y ya muy tardías como las de Chrétien de Troyes.

47. "Las formas simples". Única edición en castellano –que sepamos– es la de la Universidad de Santiago de Chile (1972).

48. Contemporáneamente, la obra de William Friedkin es la que más se acerca a emplear estas *imágenes-relato* de vacío y nada, como y también el límite frente al vacío y la nada… Por ejemplo, el final de *Contacto en Francia*; casi todo el periplo de *Sorcerer*, y esa persecución que desemboca en un límite y extramuros, *Vivir y morir en L.A.; Jade.*

49. Esto hace por ejemplo, a Hitchcock totalmente opuesto como visión del mundo al profesionalismo hawksiano.